PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretta da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-437

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 5 – ROMA, 1° FEBBRAIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni 61372 - 63975

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LO STUDIO DELLA MUSICA NELLE SCUOLE POPOLARI

Il tecnicismo armonico e strumentale della musica, sviluppatosi smisuratamente negli ultimi due secoli, ha contribuito a diffondere in molti ambienti anche intellettuali il convincimento che la musica, essendo un'arte molto complessa e difficile, debba rimanere un settore di studi circoscritto a coloro che ad essa intendono esclusivamente dedicarsi per professione, cioè un mero campo di specializzazione. Può questo considerarsi quasi un ricorso storico di certe concezioni ermetiche che dominavano in talune epoche e in taluni centri medioevali.

E' chiaro ed evidente che siffatto convincimento rischia di annullare, o per lo meno di limitare, quei mirabili effetti elevatori, serenatori, affinatori della spiritualità e del gusto, che la musica sin dai tempi più antichi ha esercitato su ogni strato sociale dei popoli, e che Platone e Aristotele chiamarono appunto l'Ethos della musica.

Perchè la musica possa agire con questi mirabili effetti non basta l'ordinaria ricettività di cui ogni uomo anche nolente è oggetto, ma occorre viceversa che sussista un clima diffuso di interessamento e di passione nella collettività più vasta, un culto attivo, dal quale solo possono sbocciare nuovi grandi artisti creatori e geniali interpreti. Tale fenomeno riveste una particolarissima importanza specie nel nostro Paese, che spontaneamente possiede e ha sempre rivelato virtù eccezionali nel campo musicale. Ormai da decenni i nostri migliori studiosi, artisti e didatti, sia isolatamente, sia in pubblici congressi, hanno riaffermato con piena consapevolezza che l'avvenire della musica stessa in Italia, con tutti i suoi benefici effetti, dipende dalla diffusione del suo culto attivo, dall'istituzione di scuole musicali anche nei piccoli ambienti delle zone più periferiche e lontane.

In sede di riforma di tutto l'insegnamento artistico, presso la Consulta didattica del Ministero della Pubblica Istruzione, io ho creduto, di recente, di ribadire e di avvalorare questi concetti, e posso affermare di aver trovato la più generale comprensione, la più simpatica accoglienza.

Nel contempo la Presidenza del Comitato centrale per l'educazione popolare studiava la possibilità di creare in ogni regione corsi di orientamento musicale a fianco ai 22 mila corsi scolastici per analfabeti, per semianalfabeti e di aggiornamento già funzionanti per quegli adulti, che avendo o non avendo frequentato nella loro fanciullezza le classi elementari, avevano più o meno interrotto ogni loro contatto con la cultura. I corsi musicali dovevano entrar a far parte del terzo gruppo, cioè dei Corsi per aggiornamento.

Il problema, nella sua realizzazione si presentava sotto un duplice aspetto:

1) formare e potenziare grado a grado l'abitudine di ascoltare e gustare composizioni preferibilmente semplici, ma pregevoli per lo stile e per ricchezza di valori spirituali, fantastici ed emotivi, idonee a diffondere la conoscenza del nostro migliore patrimonio, sia di monodia, sia di polifonia vocale e strumentale popolaresca, folcloristica e anche artistica nel suo significato più ampio e generale. A tal fine avrebbero dovuto attuarsi trasmissioni di programmi radiofonici speciali e audizioni grammofoniche in ore appropriate della serata, accompagnate da sobrie e opportune illustrazioni;

2) interessare il maggior numero di allievi, uomini e donne, allo studio della grammatica musicale, del canto solistico e corale, della tecnica dei più comuni strumenti.

Questo secondo aspetto, che è indubbiamente il più importante e decisivo per la partecipazione più viva e concreta agli effettivi valori dell'arte, è stato già realizzato. Il ministro della P. I., on. Segni, con sua disposizione circolare n. 6120/7/SP in data 5 novembre 1952, dava facoltà ai Provveditori agli studi di ogni provincia di istituire nei comuni di loro giurisdizione Corsi di orientamento musicale, quali tipi particolari propri dei Corsi di aggiornamento della Scuola popolare.

Fissando le norme di attuazione, la circolare stabiliva che i corsi musicali fossero da istituirsi ad iniziativa e per richiesta di quegli enti e associazioni che s'interessano dell'educazione del popolo (Comuni, E.N.A.L., ecc.), e che già fossero in possesso di locali e di attrezzature capaci di garantire il buon funzionamento dei corsi stessi su base biennale o triennale.

Il programma del primo anno consiste infatti nello studio della teoria musicale e del solfeggio, secondo i metodi popolari più usitati, con iniziali, semplicissime esercitazioni su canzoni vocali.

Il secondo anno svolge il programma d'insegnamento vocale o strumentale degli analoghi corsi dei due primi anni di Conservatorio, opportunamente semplificato e sintetizzato. Il terzo anno svolge il programma degli analoghi corsi di Conservatorio soffermandosi su esercitazioni d'assieme vocali e strumentali.

Al termine di ciascun corso avranno luogo esami di idoneità con l'intervento d'un esperto musicale nella commissione d'esami. Agli allievi promossi al termine del secondo e del terzo anno verranno rilasciati attestati di buon profitto. La sorveglianza dei corsi sarà di spettanza dei direttori didattici e degli ispettori scolastici, oltre che dell'esperto musicale del Comitato centrale presso il Ministero della P. I.

Ci è sommamente gradito segnalare che l'accoglienza della nuova disposizione è stata ovunque del più fervido entusiasmo, tanto che nel giro di poche settimane i corsi musicali già istituiti hanno raggiunto il numero di 203, e assai più ne potranno esser creati non appena i limiti di bilancio lo consentiranno.

Presso il Ministero è stato anche formato uno speciale comitato d'organizzazione, nel quale sono entrati a far parte, accanto agli esponenti della Scuola popolare, un musicista competente, un rappresentante della Direzione generale delle Belle Arti, un rappresentante della Direzione generale della Scuola elementare, un rappresentante dell'Insegnamento non governativo, un rappresentante dell'Accademia nazionale di S. Cecilia, un rappresentante dell'E.N.A.L.

E' indubbio che l'immediato successo della grande iniziativa è in gran parte legato alla capacità dei singoli insegnanti prescelti dai Provveditori, dal personale loro intuito psicologico, che sappia adeguare il metodo didattico alla mentalità e alle esigenze di queste caratteristiche scolaresche; ma è indubbio pure che in questa occasione è risultata ben evidente la spontanea sensibilità, la maturità, anche negli strati più modesti del popolo nostro, per certi problemi, che sono antichi e pur sempre nuovi, per certe istanze profonde espresse e inespresse della gente italica.

Abbiamo avuta già la ventura di dichiarare che con tale novissimo provvedimento una grande porta è stata spalancata, luminosi orizzonti si sono dischiusi per il domani d'un'arte musicale non più accodata a gusti e ad estetiche straniere, troppo lontane dalla nostra genuina sensibilità, dalla nostra millenaria tradizione. Sarà qui, proprio qui il vivaio dal quale germineranno al più presto energie sane e fresche, virtualità insospettate per i futuri compositori e interpreti italiani;

Continua a pag. 6.

Alberto Ghislanzoni

SOMMARIO

Letteratura

Storia

Arte-Musica

ASPETTI DELL'AUTOBIOGRAFIA

MEMORIE E « IMPORTANZA »

Secondo Benedetto Croce, le confessioni autobiografiche tradiscono senza meno la vanità di chi le estrinseca. « Rimosso l'unico fine di riconoscersi degni o indegni del paradiso o del purgatorio, queste confessioni generali non vedo a che cosa servano, se non forse alla vanità dell'individuo: vanità, o che l'individuo si compiaccia di sè medesimo, o che si accusi e condanni e gema, perchè in ambo i casi egli si reputa troppo *più importante* che in effetto non sia ». (B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*).

Anche Stendhal, del resto, non aveva esitato a giudicare « monumento di ridicolaggine » la vita di Goethe, « di un uomo che si crede *tanto importante* da sentirsi in obbligo di raccontarci, in quattro volumi in 8°, in che modo si faceva pettinare a vent'anni, e che aveva una prozia di nome Aninchen ». (*Roma, Napoli, Firenze*, in data 19 giugno 1817).

Sicchè ha quasi l'aria di giustificarsi dinanzi all'uno e all'altro, Carlo Gozzi, allorchè scrive: « Io non mi sono mai giudicato persona seria e d'importanza », spiegando che le sue *Memorie inutili*, egli, anzi, le ha scritte addirittura « per umiltà » (Que' due tomi... io li pubblico per umiltà »).

Ma la verità è, forse, che l'« importanza » può ben non porsi, sia come addebito sia come negazione. Ogni fardello umano, ha il suo peso; ogni vita, in quanto generatrice di azioni e relazioni, reca seco il suo carico di responsabilità. Riconoscere queste responsabilità non è atto di vanità, non è peccato. Peccato, se mai, è spacciarsene, ritener la propria giornata una somma di gratuiti accidenti.

E tuttavia, vedete quasi ogni autobiografo preoccuparsi che lo si possa ritener vanesio, per il solo fatto che narra la propria vita. Nell'introduzione, quasi ogni memorialista si premurerà di avvertire che è ben lungi dal suo spirito ogni presunzione o galloria o gonfia coscienza del proprio io...

Così, il buon Muratori (1672-1750) si affretta a scagionarsi dell'aver ceduto all'autobiografia. « Mai non ho avuto la *vanità* di comporla. Conosco essere *vanità* anche il destinar questo poco dopo la mia morte, ma non altra intenzione è la mia che di dar questo poco di lume alla storia letteraria d'Italia ». Non date, dunque, del vanesio al Muratori; e non incriminate neppure David Hume (1722-1776): quest'ultimo ve ne scongiura fin dalle prime righe di *My own life*: « Si potrebbe ascrivere a titolo di vanità il fatto che io pretenda di scrivere tutta la mia vita; ma questa narrazione conterrà poco più che la storia dei miei scritti », scritti i cui primi successi « non furono davvero tali da essere oggetto di vanità ». D'altra parte lo stesso Hume avverte che sarà breve, proprio per schivare il pericolo di cadere nel peccato di vanità... Dove si vede che, volere o no, quella preoccupazione persiste a morderlo!

Non dissimilmente, Madame de Staël, vuol che non la si sospetti di ambizione, se parla dei suoi anni d'esilio (« ce n'est point pour occuper le public de moi, que j'ai resolu de raconter les circonstances de dix années d'exil »): le disgrazie ch'ella ha sofferto sono ben poca cosa dinanzi ai disastri abbattutisi sul mondo: essa si vergognerebbe anzi, di parlare di sè, se i fatti che la concernono non fossero legati alla grande causa dell'umanità minacciata (M.me de Staël, *Dix années d'exil*, P. I., C. I.). Che è un modo come un altro per parlare di sè al plurale.

Ugualmente, Giorgio Sand (per restare sul terreno femminile) si difende in anticipo dall'accusa di peccar d'orgoglio: « Je ne pense pas qu'il y ait de l'orgueil et de l'impertinence à écrire l'histoire de sa proprie vie ». (George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann-Levy, 1886, P. I.). Per conto suo, crede soltanto di compiere un dovere, abbastanza penoso per giunta. E Silvio Pellico, sulla soglia delle *Mie Prigioni*: « Ho io scritto queste *Memorie* per vanità di parlar di me? Bramo che ciò non sia... ».

Anche Filarete Chasles si difende dall'eventuale accusa di egoismo. Che cosa è, questa nostra minuscola individualità, di fronte alla massa delle generazioni che s'incalzano nei secoli? Una foglia della foresta, una gocciolina del mare, un grano di polvere nei campi. « L'égoisme des *Mémoires* serait inexcusable, s'il n'avait que lui-même pour fin et but ». Ma, poichè ciascun individuo, magari niente affatto eccezionale, costituisce un aspetto della sua epoca, le singole analisi e introspezioni saranno altrettanti contributi alla storia: anche quando non si tratti di un genio, istruirà il suo lettore con la sua precisa documentazione.

Allo stesso modo, Alessandro Dumas, preso dalla solita preoccupazione del « *moi haissable* », dell'eventuale imputazione di vanità, si mette subito sulla difensiva, prevenendo ogni insinuazione di lettore sogghignante; e lo fa, beninteso, mica con la trepida umiltà dello Hume, bensì con piglio bravaccione da moschettiere. « Credete che io abbia scritto questo libro per parlare continuamente di me?... Le memorie di Alessandro Dumas! Ma sarebbe stato ridicolo! Chi sono stato io, dunque, per me stesso, individuo isolato, atomo sperduto, granello di polvere travolto da tutti i turbini dell'esistenza? Nulla... (A. D., *Le mie memorie*, Firenze, Bemporad, 1931, Al lettore).

Lui non è stato nulla, però qualche cosa sono stati quanti hanno avuto da fare con lui; quindi, non è tanto di sè ch'egli parlerà, quanto degli altri: così, non gli si potrà far carico di superbia. Ed ecco che spinge innanzi a sè una folla di « fratelli e sorelle in arte, padri e figli del secolo, grandi spiriti, corpi leggiadri », di cui ha sfiorato le mani, le guance, le labbra: ben riparato da un siffatto insospettabile e rispettabile schermo, egli si sentirà al sicuro. « Stringendo la destra di un artista con la sinistra, e con la destra la sinistra di un principe », egli non avanza più da solo, procede in gruppo.

Insomma, il bello è che, proprio per farsi umile (« No, io non scrivo le mie *Memorie* »), il nostro Alessandrone finisce per sfociare nella più clamorosa superbia: « Sono le memorie di tutti coloro che ho conosciuto: e poichè ho conosciuto tutto ciò che era grande, illustre, buono, quelle che scrivo sono le Memorie della Francia... » (Ma, in verità, che ambiziosa avvertenza! All'atto pratico, ecco poi Alessandro Dumas raccontare cose in cui non è entrato per nulla: i combattimenti di suo padre agli ordini di Napoleone, la morte del Duca di Berry e del Duca di Reichstadt, la biografia di Benjamin Constant, e via dicendo; e assai che riferisca di qualche sua visita a Charles Nodier).

E vogliamo sentire il glorioso Flammarion? Eccolo dichiarare che « l'idea di scrivere le proprie memorie non potrebbe neppur lontanamente germogliare nell'animo di un astronomo »! Se c'è uno che debba aver coscienza della propria nullità, è proprio colui che ha da fare con l'immensità del cosmo: « Egli, che vive costantemente in faccia all'infinito, che misura ogni giorno ed ogni notte novellamente la nostra inferiorità e che apprezza il nostro nulla, sarà proprio l'ultimo a pensare che i suoi pensieri e le sue azioni possano interessare chicchessia. Che siamo noi? Nulla. Men che niente, anzi, giacchè sentiamo la nostra miseria e la disperazione della vita... Potrà, dunque, un atomo raccontare la propria esistenza? Una tale *vanità* non sarebbe che burla! ». Senonchè, i fondatori della rivista *Nos lectures* gli hanno fatto tanti e così persuasivi discorsi, che il famoso astronomo ha dovuto arrendersi. L'incubo della vanità è stato fugato.

E si potrebbe continuare a citar pudiche avvertenze del genere, se non convenisse dar per pacifica la serie, e far punto con un famoso scultore e con un famoso attore. Il nostro Duprè ha regolarmente esitato anche lui prima di licenziare i propri ricordi, avendolo trattenuto « dal porre in effetto questa idea, il pensiero che ciò potesse parere *orgoglio e vanità* ». (G. D., *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, 1890, Cap. I).

E Tommaso Salvini: « Cerco allontanare per quanto mi è possibile quello uggioso *io*, che si rende inevitabile parlando di se stessi, per non attirarmi la taccia di *vanitoso*... » (*Ricordi, aneddoti e impressioni dell'artista T. S.*, Milano, F.lli Dumolard, 1895, p. 152): lui pure, superfluo, dirlo, è stato sollecitato, anzi obbligato, a scrivere le sue memorie.

Orgoglio e vanità: *libera nos, Domine...*

Dopo di che, — cioè, dopo tante dichiarazioni di non orgoglio, di non vanità, di non egoismo —, si è spinti a preferire la franca, seppur timidetta, confessione di Raffaello da Montelupo (1503-1570?). Il proposito di narrare i miei casi — vi dice il nostro pittore — « darà forse a qualcuno materia di mormorare, parendo forse che io abbia fatto questo per un so che di gloria mondana » (leggi: vanità); e qui, eccolo subito ammettere: « *il che non voglio negare qualche poco...* ».

E' una mezza confessione che ha il suo pregio, e diremmo il suo profumo. Una confessione anche più aperta farà il Talleyrand. Il quale, a differenza dei molti puritani schifiltosi, non si vergogna affatto di parlar di orgoglio memoriale. « *Una sorta di orgoglio mi fa provare del piacere* a riportare i miei pensieri verso questi primi tempi della mia vita... » (*Mémoires du Prince de*

Continua a pag. 5.

Rodolfo de Mattei

SIMULACRI E REALTÀ

LATINO PER I NEGRI

I diari di viaggi sono sempre noiosi. Direi anzi che di due noie, quella del viaggiare e quella dello scrivere, fanno un grosso tedio. La lettera di « Voyages », quantunque l'autore sia un umanista e cerchi nell'America del Sud o in Africa di dar calore al suo itinerario con gli arcobaleni della cultura, conferma la mia convinzione. Una curiosità tuttavia ripaga la mia pazienza.

Siamo in una specie di prima ginnasiale, laggiù in un paesello dell'Africa. Una quindicina di ragazzi negri e quattro ragazzi bianchi sono alle prese con rosa e con dominus. Chi se la cava meglio non sono i bianchi, ma i negri, che con puntigliosa allegria sciolgono i casi come perle di una collana. Ci sarà, come pensa il nostro diarista, la spinta dell'emulazione. Poichè il bianco studia il latino anche il discendente di Cam deve impararlo. Il negretto vuole tutto ciò che ha il bianco, e se gli si rifiutasse il latino crederebbe che si voglia lasciarlo disarmato di fronte al bianco. « Se il latino fosse il segreto del bianco! ». Sì! Il latino fu una volta il segreto del bianco. Ma non si affannino i negri: ormai il bianco vuole le matematiche, la fisica, la tecnica. Forse senza che lo sappiamo Orazio, il misurato, viaggia verso un continente ove tutto è smisurato: i deserti, i fiumi, gli animali.

ELOQUENZA

Nell'ottobre del 1665, una Corte straordinaria di Giustizia si recò a Clermont, per giudicare e punire la nobiltà indisciplinata. Tutto il popolo della città era sulla strada per veder passare la numerosa truppa di magistrati, la quale tenne le sue assisi non solo in città ma anche in campagna. Un cronista dell'epoca si sofferma soprattutto sui discorsi che in quell'occasione furono interminabili. In campagna le arringhe eran piene di luna e di sole, di grandi e piccoli giorni. Ma in città l'eloquenza era più tetra. « Entrammo nella città dove fu giocoforza ascoltare parlatori che non vollero perdere nulla di tutti i loro studi passati, e pretesero mettersi in reputazione con una notosissima ostentazione della loro cattiva eloquenza ».

E' facile immaginare che la diga di quel fiume di parole era costituita dalle citazioni. L'aver studiato i classici serviva pur a qualcosa; nè doveva esser difficile in tempi in cui a scuola s'imparavano a memoria centinaia di versi latini e greci, trarli dal sacco e buttarli in faccia al pubblico.

Infelici quegli ascoltatori. Ma quanto più infelici noi che non siamo al riparo dal fiume delle parole correnti in comizi, in assemblee per notti e per giorni, e non ascoltiamo certi oratori che non vogliono perdere nulla dei loro studi, perchè proprio di studi sono digiuni.

PARI E DISPARI

Il movimento nazionale dei musulmani del Caucaso, noto con il nome di Muridismo, nel secolo XVIII ebbe momenti gloriosi quando trovò un capo: Chamyl. Vita avventurosa la sua, tanto avventurosa da sbalordirci con un'avventura postuma, preparatagli da due sommi storici sovietici: Pankratova e Adjeman. Sotto la direzione del primo è stata pubblicata una storia dell'U.R.S.S., cui è arrisa la fortuna di molte edizioni e l'onore di essere considerata testo ufficiale. Fino all'edizione del 1948 la figura di Chamyl rifulge d'oro: Capo eminente, soldato coraggioso, organizzatore accreditatissimo, creatore di uno Stato indipendente con tribù, prima sparse anarchiche e prive di coesione...

Entra ora, e precisamente nel 1947, in scena Adjeman dell'Accademia delle scienze e presenta Chamyl come una spia degli inglesi e dei turchi. Dopo questa rivelazione il prof. Pankratova, abbandona l'eroe alla sua sorte e come se mutasse posizione nel letto, sostituisce nella nuova edizione il passo che riguardava Chamyl. Servitore di interessi d'una politica coloniale, proclamò la guerra santa. Il movimento da lui diretto non era nè democratico nè volto alla liberazione nazionale: movimento reazionario era, al servizio del capitalismo inglese e del Sultano di Turchia.

Gli storici sovietici si giocano gli eroi a pari e dispari. Nel caso di Chamyl chi ha vinto avrà ragione di vincere. Come si può infatti rispettare la verità storica e presentare Chamyl quale veramente fu e cioè l'anima della resistenza opposta dai montagnari circaucasici alla conquista russa?

Alla conquista russa!

Varius

LA CHIESA DI PISA
NELLA SECONDA METÀ DEL XV SEC.

Il prof. Caturegli — storico esperto in ricerche archivistiche — avendo scoperto, nell'Archivio della Curia arcivescovile di Pisa, un «Liber Visitationum», un registro, cioè, delle visite pastorali della diocesi, del periodo che va dal 1464 al 1495, da lui giudicato il più antico di quelli conservatici, si è proposto di studiare, attraverso quel documento, la spiritualità dell'epoca. Il registro contiene otto relazioni non complete, ma giudicate sufficienti per la conoscenza della vita religiosa, dei costumi e della pratica del clero e del popolo. La visita pastorale che si può ritenere avvenisse ogni dieci anni, era un compito del Vescovo ma, il più spesso, era fatta da vicari, seguendo un formulario che il visitatore teneva dinnanzi. Il parroco deve rispondere come è venuto in possesso del beneficio e se ne ha altri; si passa poi all'esame del come è tenuta la Chiesa; quali sono le rendite parrocchiali; quali i beni dell'Opera e come sono gestiti; infine, quale è la condotta del parroco e del rettore. Nessuna domanda, invece, è fatta per conoscere quale sia l'azione parrocchiale e l'apostolato del parroco. Il Caturegli, dopo aver ricordato i vescovi del tempo e i vicari di cui si sono serviti per la visita pastorale, accenna all'estensione della diocesi pisana e alle peggiorate condizioni economiche, dopo il passaggio di Pisa sotto la dominazione fiorentina.

Quello che subito appare da questo documento è la notevole differenza tra la vita religiosa del tempo e quella di oggi. L'attività del parroco si limita alle cerimonie dei giorni festivi, alla amministrazione dei sacramenti, allo accompagnamento dei morti: non risulta che esso si occupi della spiegazione del Vangelo, o dell'insegnamento della dottrina cristiana: il popolo abbandona la Chiesa e trascura le pratiche religiose. Il clero è scarso, insufficiente ai bisogni e, in conseguenza di un difettoso reclutamento, in una società cui costoro tendevano a rilassarsi, ma di esso, se pur non c'erano più i preti concubinari, ce n'erano molti la cui mancanza di dignità, più che la sregolatezza della vita, scandalizzava.

C'era presso la Primaziale una scuola — pro erudiendis clericis — ma sicuramente essa non poteva servire che per i chierici di città e la formazione del clero di campagna nasceva dalla consuetudine col proprio parroco, presso il quale i chierici abitavano, sussidiati da speciali mezzi predisposti dalla carità cristiana, e acquistavano la pratica e l'istruzione per essere ordinati.

La nomina dei parroci — detti pievani — più che dal Vescovo era fatta dai patroni e approvata dal Vescovo. L'obbligo della residenza, anche se conosciuto, era poco osservato. La dominazione fiorentina, le guerre, la peste del [illegible], che avevano fatto languire ogni attività economica tra il popolo, influivano anche sul clero e sugli enti ecclesiastici. I tradizionali proventi, che dovevano bastare al sostentamento del clero, erano ridotti o fatti sparire dalla grave crisi. La miseria e la scarsezza del clero creavano il cumulo dei benefici, con danno del servizio religioso dei vari posti, nei quali la irregolarità del culto nuoceva alla stabilità delle residenze. La miseria, in alcuni casi assoluta, fa nascere nel clero una eccessiva preoccupazione temporale, l'amore del lucro; diventano sempre più frequenti le contestazioni e i litigi per i diritti ecclesiastici: il pagamento della decima da parte del popolo si fa molto irregolare. L'amministrazione delle rendite dei beni destinati alla conservazione degli edifici sacri e all'acquisto degli oggetti di culto — che era nelle mani dei [illegible] — rivelava brogli e appropriazioni. Deperivano i luoghi sacri; erano abbandonate vecchie chiese e cappelle, trascurate le dimore dei parroci.

La crisi non aveva risparmiato neppure gli ordini religiosi. Il movimento di rinascita religiosa del secolo XI era stato assecondato in Pisa, con la fondazione di monasteri ma, se si eccettua quello domenicano di S. Caterina, nessuno si era particolarmente segnalato come centro vivo di coltura e di vita spirituale. Ora la decadenza si avvertiva apertamente: la forza di quei monasteri più che in un ideale di perfezione morale e religiosa stava nei beni e nelle ricchezze possedute. Irregolarità e mancanza di uniformità nella vita giornaliera si osserva, benchè in grado minore, anche nei monasteri femminili. Tra i laici ci sono ancora focolai di vita cristiana, ospizi di carità e di beneficenza, ma diventano sempre più rari e isolati.

Giustamente osserva il Caturegli che, per valutare con giustizia la situazione della Chiesa pisana, occorre raffrontarla con quella delle altre chiese e diocesi. Ma la cosa è possibile solo parzialmente, perchè troppo scarsa è la documentazione conservataci o, almeno, conosciuta, di quel periodo. Dal possibile confronto si può concludere che, pur essendo stata la sana e pura tradizione pisana assai rovinata dalle condizioni generali, dallo scisma di Occidente, dalla perdita della libertà e dalla crisi economica, la situazione a Pisa era ancora migliore che in parecchie altre diocesi.

Qualche cosa di nuovo, di più vivo appare sulla fine del secolo, quando elementi estranei, più idonei culturalmente e moralmente, sono portati, dalla dominazione fiorentina, alla direzione della diocesi. Sotto questo aspetto la tanto maledetta signoria fiorentina, ha prodotto, nel campo spirituale, un po' di bene.

Nell'insieme la situazione della Chiesa pisana, nella seconda metà del XV secolo appare una immagine della Chiesa pretridentina, della Chiesa dopo la cattività di Babilonia, lo scisma di Occidente e la crisi intellettuale dell'umanesimo. L'assenza del papato, travolto dalla crisi del tempo, fa sì che nella chiesa tutto sia abbandonato all'iniziativa personale. C'è nel clero e nel popolo un abbassamento della vita cristiana, dello slancio interiore: tra gli stessi responsabili della Chiesa sono pochi i pastori illuminati. La vita in comune del clero viene a cessare come la pratica della preghiera notturna: meno comuni diventano i sentimenti della carità e dell'ospitalità: la predicazione del Vangelo, l'istruzione catechistica e l'educazione della gioventù sono compiti, in gran parte, dimenticati.

La Chiesa ritroverà, in un mondo trasformato, pur attraverso scismi ed eresie, il mezzo di riprendere la sua funzione di guida e saprà creare una nuova sintesi tra i dati transitori della storia e i principi eterni del Cristo; ma dovevano passare ancora parecchi decenni prima che tale sintesi si realizzasse e che il Concilio di Trento compisse la necessaria riforma.

E' augurabile che contributi alla storia della vita religiosa delle diocesi italiane, come questo del Caturegli, si moltiplichino, perchè si renda possibile, anche dei periodi di grave crisi come il secolo XV, una storia che non sia soltanto tessuta dai fatti politici ed economici ma che, rivelando il quadro delle condizioni religiose del tempo, ci illumini sulla spiritualità dell'epoca.

Ulisse Pucci

NATALE CATUREGLI, *Chiesa Pretridentina. Le condizioni della Chiesa di Pisa nella 2a metà del secolo XV*. Pisa, Giardini, Editore.

POESIA SPAGNOLA DEL '900
TRADOTTA IN ITALIANO

L'interesse dei letterati e dei lettori italiani per la poesia spagnola contemporanea si è andato palesemente accentuando negli ultimi tempi, facilitando l'apparizione di raccolte antologiche e di valutazioni critiche su quel mondo poetico. E' forse superfluo richiamare qui l'attenzione sui nomi degli studiosi e sui titoli delle riviste che maggiore benemerenza si sono acquistata in proposito; ci limiteremo, per i lavori con finalità di assieme, a quelli di Carlo Bo e di Giovanni Maria Bertini fra i primi, e a quello di «Poesia-V» (di Falqui) fra i secondi, per non indugiarci qui — dove non ci è possibile per ragioni di spazio — a ricordare i molti che si sono occupati di poeti singoli o di gruppi ben delimitati di essi.

Fra questi molti si era già distinto, per vari lavori, Oreste Macrì al quale spetta ora il merito di arricchire sostanzialmente, e di idealmente compendiare, con l'aggiornamento più premuroso e oculato, tale attività dell'immediato ieri in Italia sulla poesia spagnola contemporanea, con questo grosso libro sulla *Poesia Spagnola del Novecento* (Ed. Guanda, 1952, pp. CXI-576). Con tale libro il giovane studioso si preoccupa di ricostruire l'evoluzione, in senso ideologico e agli effetti artistici, dello sconcertante processo che la poesia spagnola ha subito, in parte in analogia con quella degli altri paesi, e in parte con netta distinzione e, in aspetti decisivi, in precisa contrapposizione con essa, nei nostri decenni; compito grave e non privo di insidie, che il lungo saggio che precede alla raccolta dei testi poetici, accompagnati da relativa traduzione in prosa d'arte, affronta con palese ammirazione per il contributo recato dalla Spagna d'oggi alla poesia mondiale, e allo stesso tempo con la preoccupazione di delineare il carattere, e i pregi di tale contributo, in un quadro d'assieme dalle debite proporzioni.

L'impegno del Macrì è palesemente teso a dimostrare la continuità, nella tradizione poetica novecentista spagnola, di quelle che gli sembrano le caratteristiche nazionali, per forti che siano state le scosse venute dall'esterno, e per imbarazzanti che si siano rivelate le sovrastrutture imposte dal desiderio, di personalità e di movimenti poetici, di ripetere, nel proprio mondo d'arte, anche esperienze straniere. Tali caratteristiche, alle quali avrebbero tenuto fede, in sostanza, le tre generazioni notoriamente affermatesi nel mondo di quella poesia, del '98, del '25 e del '30 (con tale data si simboleggia il decennio '35-'45), sono dal Macrì individualizzate, fra le altre, nella fedeltà al passato, nel senso di austerità e di concretezza del pensiero e dell'arte in Castiglia, nell'isolamento della Spagna dal resto del mondo, nella conciliazione — o, con altra parola, nel completamento —, agli effetti della produzione anche poetica, dello spirito di Castiglia con quello delle varie regioni (dalla Galizia alla Catalogna), nel reciproco e alternato influsso fra la Spagna e l'America spagnola (stimolatrice quest'ultima, della prima, per ben due volte nel giro di pochi anni, col «modernismo» di Rubén Darío e col «creazionismo» di Vicente Huidobro — «creazionismo» che avrebbe naturalizzato «la speciosa e complessa poetica cubista sul fertile terreno dell'emozione romantica»).

Con questo schema come filo di Arianna, e obbedendo esplicitamente agli «ideali critici della *sua* generazione» (come il Macrì si esprime per precisare la concordanza sua con il Bo studioso di García Lorca, e con i compagni di orientamento estetico), lo studioso e traduttore percorre un lungo cammino, soffermandosi sulle questioni più importanti, concatenamento delle varie esperienze poetiche, rapporti (continuazione o contrapposizione?) fra la «generazione del '98» e il modernismo, stabilità o meno dell'equilibrio fra aspirazione al classico e crisi spirituale del proprio tempo, nella generazione poetica del '25, conciliazione, o mancanza di essa, fra la capacità di «elaborare rapidamente i moti culturali europei» (che il Macrì, in quanto «costante storica dell'originalità e dell'estremismo spagnoli», applica anche al caso del cubismo e della cosidetta poesia pura) e la tendenza all'isolamento; ondeggiamento che lo studioso attribuisce come tipico alla poesia spagnola, e che nel valore pur sempre relativo che è prudenza attribuire alle generalizzazioni su un popolo, e sulle sue manifestazioni spirituali, si potrebbe senz'altro attribuire come tipico, restando nella Penisola Iberica, alla poesia anche portoghese.

La complessità dei problemi culturali e artistici necessariamente toccati, la sfuggevolezza dei punti di appoggio ideali della valutazione di una materia mobile e labile com'è quella che si plasma sotto i nostri occhi, lo stile alle volte alquanto involuto e l'espressione volentieri raffinata di cui vien fatto al Macrì palesemente di valersi, lasciano piuttosto perplessi qua e là, nel tener dietro ai criteri che hanno in lui prevalso nell'esposizione della storia di questa poesia. Ma sostanziale appare il contributo di chiarificazione recato, alla materia, dal Macrì, soprattutto con la concretezza dell'ultima parte del suo saggio introduttivo, quando si preoccupa di precisare gli elementi di quello che gli si palesa come destino comune dei poeti della generazione del '25 dopo la guerra civile (nella sensazione di pericolo e di angoscia che accomuna esuli politici e rimasti in patria), dell'ideale completamento costituito dai due diversi atteggiamenti della rivolta di natura romantica alla Aleixandre e della ripresa della poesia pura alla Guillén; della intimità dei rapporti fra il «superrealismo» e l'arte popolare nazionale, del confronto fra García Lorca e Alberti; del riaffacciarsi delle esigenze religiose e familiari nella triade più rappresentativa dei giovani del '36 (Rosales-Vivanco-Panero) e nel giovanissimo Valverde; nel processo del progressivo riscaldarsi, alla fiamma dello «umano» e del «tradizionale», dell'ispirazione poetica spagnola dopo la ridda di esperienze di tutti gli *ismi* che hanno messo alla prova la creatività dell'arte moderna.

All'orientamento che il Macrì facilita al pubblico italiano, col suo saggio introduttivo, si affianca quello recato dal suo lavoro di traduzione, volonterosamente letterale e ansiosamente artistica, delle poesie prescelte, e, non meno, quello che si deduce dalle aggiornate e abbondanti note bibliografiche su tutto il periodo e su ognuno dei poeti della raccolta. Iniziando con Rubén Darío, essa termina con José María Valverde, e comprende ventiquattro poeti, a proposito dei quali il Macrì tiene a precisare di avere adottato il criterio di «documentare con una certa ampiezza e completezza i maggiori poeti, anzichè accrescere il numero e polverizzare le singole personalità»; il che ci induce all'augurio che l'avvenire confermi, ai poeti prescelti, o comunque menzionati, quella disposizione e distribuzione di valori che ad essi, nell'insieme dell'attuale mondo poetico spagnolo, ha esplicitamente o implicitamente attribuito, con la sua fatica, l'autore di questa meritevole opera.

Giuseppe Carlo Rossi

● «I Promessi Sposi» di Alessandro Manzoni, nel testo curato da Marino Parenti sono editi a Parigi da Tallone. Per quest'opera (tre volumi in 8° grande, di complessive 920 pagine) l'Editore ha adoperato per la prima volta il carattere da lui disegnato, e fuso in una fonderia parigina. I volumi, composti a mano, sono stati tirati in 450 esemplari su carta filigranata col nome del Manzoni, specialmente fabbricata dalle Cartiere Lana.

● Un volume sulla *Scultura Fiorentina*, di *Michèle Beaulieu*, assistente al Museo del Louvre, è annunciato dall'Editore Braun.

L'OPACO RISO
DELLA «SECCHIA RAPITA»

Alessandro Tassoni, con la «Secchia Rapita», intendeva proporre al giudizio del pubblico «una nuova sorte di poesia misurata, che piace a tutti», di cui rivendicava la scoperta, com'è scritto nella prefazione firmata con il nome di Alessio Balbani per l'edizione del 1618. Egli inoltre sotto le spoglie di Gaspare Salviani scriveva ai lettori: «Quest'opera, chi ben la considera, è tessuta in maniera che non le manca parte alcuna di quelle che, circa la materia e lo stile, si richieggono a perfetto poema grave e burlesco. E non è un panno (come disse colui) tessuto a vergato (come disse un altro) una livrea da Svizzero; ma è un drappo cangiante, in cui mirabilmente risplendono ambidue i colori del burlesco e del grave».

Evidentemente egli perseguiva una euritmia tra serio e faceto che risultasse una composizione omogenea dei due motivi: cercava di realizzare l'idea della poesia eroicomica senza cedere troppo nè all'epica nè alla caricatura. In realtà e senza dubbio in buona fede ingannava se stesso: gli facevano difetto le necessarie premesse di stato d'animo per cantare con libera giocondità le vicende comiche di un'anacronistica e carnevalesca cavalleria e perciò mancò in lui la fresca e travolgente coerenza del riso che dà un aspetto paradossale e scherzoso al mondo intero. E avremmo così avuto più umorismo e meno satira che contiene, anche se non proprio palesi, forti venature d'amarezza. Infatti la disposizione seria dell'animo tassoniano è saldamente radicata e resiste a tutta prova: con lui si diverta chi può, fermandosi molto in superficie su qualche situazione, su qualche ottava più leggera. Manovrando il poeta con fondamentale serietà la poesia eroicomica, non riesce a nascondere la sua repugnanza per le figure del Conte di Culagna e di Titta di Cola, troppo umane e realistiche per essere oggetto di estroso, completo sollazzo. Guardandole, viene fatto di sghignazzare, quasi mossi da un certo acre risentimento contro questi due miserabili, meschini peccatori i cui vizi, a rigirarli, non hanno nemmeno qualche lato risplendente.

In mezzo a tanta bassezza, il riso genuino si ritrae, se è giunto richiamato da una speranzosa attesa di comicità e gli succede un bilioso scherno prodotto di disprezzo e segno di rivolta contro uomini disertori della umanità. Perciò una brillante parodia del costume e delle virtù cavalleresche è rimasta lungi dalle preoccupazioni letterarie del Tassoni, altrimenti la «Secchia» sarebbe stata diversa, più variopinta, più brillante come una folle e gioconda rappresentazione in maschera; invece, così pedestre e talora volgare, svela il più modesto e scettico proposito di tradurre in forma prosaica le magnanime imprese umane e gli alti concetti poetici, e di disegnare dal vero e senza complimenti gl'ignobili caratteri di alcuni personaggi della sua società. In questo avvilimento dell'altera dignità umana il poeta trova il suo sfogo. Così se esteriormente ha creduto di raggiungere le auree proporzioni tra serietà e riso, nell'intimo non si è discostato da una serietà basilare che informa tutto il poema, serietà che fa pensare più ad un sermone che ad un divertimento. Vedi, pare che dica il poeta al lettore di sempre, il mondo è questo e non quello che ti hanno dipinto i grandi poemi dell'ideale: crudelmente vero nelle miserie e nei vizi, nel dolore e nella morte, ma ognora falso nei supposti valori estetici e morali, nel bello e nel buono che, contemplati da vicino, si tramutano in forme volgari, in interessi e necessità materiali. Il Tassoni insomma con le sue mani rende piombo tutto l'oro della terra e si finisce col comprendere che non lo fa per divertire.

Dei personaggi che hanno un certo rilievo in questo scenario solo pochi si mostrano privi di magagne e quasi sempre per il fatto che il poeta misericordioso non li ha voluti esporre completamente alla berlina. Ma nessuno dei maggiori riesce a sottrarsi al suo morso. Incontriamo innanzi tutto Renoppia, la cui grazia femminile è tale che «parea co' virili atti e sembianti rapir i cori e spaventar gli amanti». Dopo averne esaltate le bellezze con le solite forme rituali dei poeti: «Bruni gli occhi e i capegli lucenti, rose e gigli il bel volto, avorio il petto, le labbra di rubin, di perle i denti, d'angelo avea la voce e l'intelletto»; il Tassoni le distrugge rapidamente con un *venenum in cauda* all'ottava: «Maccabrun de l'Anguille, in que' commenti che fece sopra quel gentil sonetto: Questa barbuta e dispettosa vecchia scrive ch'ell'era sorda da una orecchia». L'impresa più egregia compiuta dalla gentile donzella e intrepida eroina, oltre ai molti fatti d'armi cui prende parte, consiste nel volgere in fuga l'aedo Scarpinello minacciandolo con una pianella pronta a volare per l'aria, quando questi, nella foga del canto, sta per addentrarsi in argomenti scabrosi. Poi è la volta del podestà di Modena, il cui soprannome non contribuisce certo a guadagnargli la stima del lettore che, malgrado l'alta e togata dignità, non disdegna parole da carettiere, si comporta da macellaio con Nasidio e si lascia prendere da rabbia plebea quando i suoi fuggono. Nè vengono risparmiati il vescovo di Modena (persino in lui si compie questo processo di deterioramento): «Sotto la porta stava Monsignore con lo spruzzetto in man dell'acqua santa e intonando la laude in quel tenore che fa il cappon quando talvolta canta»; e lo stesso re Enzo il quale è sorpreso dal lettore mentre, con poca correttezza vibra un gagliardo colpo di spada contro uno strumento non precisamente di guerra.

A parte e con significato distruttivo del tutto singolare sono trattati gli dei che nei poemi degni di rispetto devono influire sul destino dei mortali: la loro qualità, dopo la consueta operazione tassoniana d'involgarimento, si rivela molto scadente. La descrizione del Concilio, cara a tutte le antologie letterarie, e quella delle prodezze di Marte e Bacco con Venere danno la misura delle responsabilità che si è assunto il poeta di fronte alla solenne tradizione classica. Qui, come altrove e forse più d'altrove, l'artificio usato è minimo, la fantasia si libra a quota bassissima, lo spirito comico è fiacco e limitato. In verità gli dei imborghesiti fanno più pensare che ridere e la meditazione cui indirizzano riguarda la sopravvenuta sazietà del grandioso, del fiabesco, del soprannaturale pagano. Ormai l'aura stupefatta del mito è manomessa, declassata e gli dei divengono in questo modo troppo plebei e meschini anche per una caricatura di poche pretese, ma che stabilisca di conservare al personaggio una scintilla di dignità. Lo strano contrasto tra il nome eccelso e la triviale condizione in cui versano non è poi irresistibile, ma si mantiene bonario, ingenuo e paesano. Prendiamo Apollo: «Ma innanzi a tutti il Principe di Delo sopra d'una carrozza di campagna venia correndo e calpestando il cielo con sei ginetti a scorza di castagna»; e Diana, ormai irriverentemente privata degli ultimi residui dell'antica, ieratica maestà: «Non comparve la vergine Diana che, levata per tempo, era ita al bosco a lavare il bucato a una fontana». Le azioni sono poi conformi in tutto al nuovo aspetto: Giove apostrofa da facchino Marte e Vulcano in rissa e il Dio della guerra e quello del vino si mettono a seguire Venere proprio come due giovinastri vaghi d'amore venale incalzano una peripatetica. Ecco dei fatterelli piccanti in cui agisce la parte più animalesca dell'umanità, ma che sono pur sempre fatterelli di tutti i giorni, non certo contenenti una straordinaria carica di riso.

Ma la maggior parte delle situazioni pseudo-comiche sono raggruppate attorno al Conte di Culagna e a Titta di Cola. Anche qui il proposito di castigare in versi il vigliacco millantatore e il «bullo» romanesco ripieno di vento pesa sordamente sulla penna poetica, impedendo la levità, l'eleganza dell'autentica presa in giro che parte sempre da un limpido disinteresse, da un artistico, spassionato distacco. La presentazione stessa del Conte che avviene nell'ottava duodecima del canto terzo non indulge alla decisa deformazione caricaturale: il poeta si vuole mantenere fin da principio in clima realistico. Perciò anche nella scena di cui il Culagna è protagonista durante la battaglia tra Modenesi e Bolognesi non ritiene di esercitare eccessivi virtuosismi umoristici; eppure l'occasione era più che favorevole. In realtà il poeta, come sempre, non intende ridere, ma demolire. L'amaro e ostile scherno sale a quote più alte nell'episodio centrale che prende le mosse dalla fortunosa e mirabolante vittoria del Conte nel duello contro Melindo, il cavaliere fatato: la sua piccola anima si riveste allora di una patina di orgoglio che lo fa uscire di senno. Formatosi in lui un ibrido composto di presunzione e di vigliaccheria, lo vediamo concepire azioni malvage, ma ben presto, quando le macchinazioni ordite gli si ritorcono contro, sfumata la accidentale euforia, deve mostrare nuda la sua anima codarda che solo un fiasco di «vecchia e delicata malvagia» riesce, quantunque per breve tempo, a mettere in condizione di affrontare gli avvenimenti. Tutto ciò non significa riso, ma disprezzo. Nè hanno grande effetto esilarante lo smaccato madrigale cantato a Renoppia sotto l'azione del vino generoso e il pavido inganno del nastro con cui si chiude il duello con Titta. Ma il poeta evidentemente non pregia questo personaggio neppure come vile strumento dei suoi sfoghi: e lo dimostra il fatto che l'abbandona improvvisamente senza far cenno che importi più occuparsi di lui.

L'ultima sua prodezza è quella che serve al Tassoni immancabilmente moralista per precipitare nell'abisso del disprezzo quel guascone di dozzina e villano dall'astuzia grossa che è Titta di Cola. Il trattamento per lui non è differente: alla sana, libera, innocua ilarità si sostituisce lo staffile della satira che lascia l'impronta. Questo baldo campione, noi lo troviamo che tornea con il misterioso guerriero Melindo e in tale occasione il Tassoni ce lo presenta con versi lusinghieri.

Continua a pag. 3.

Gualtiero Da Vià

ALESSANDRO MONTELEONE

Nel panorama della moderna scultura italiana la testimonianza di Alessandro Monteleone, scultore calabrese non soltanto di nascita, ma di natura e di gusto, merita d'essere sottolineata anche se da tempo le sue opere sono conosciute attraverso numerose mostre e apprezzate nella diretta corrispondenza con le architetture, prevalentemente religiose che le ospitano. Una monografia che l'editore Porfirio dedica a questo artista sarà quindi, quanto mai opportuna: la sua è un'arte che da un primo impulso, legato alle origini regionali, è andata sempre più acquistando esperienza e duttilità senza rinunciare a quel sapore di autenticità nativa che ne costituisce la sostanza più pura.

Sperimentato nella pietra e nel marmo, nei quali ha tradotto severe e grandiose figure, direi che Monteleone ha una spiccata preferenza per la modellazione diretta che meglio si esprime nel bronzo e nella terracotta: le sue sculture, anche se realizzate in marmo, conservano la fluidità della creta, e rispondono a quella naturalezza che distingue l'artista nell'uso della plastica come espressione quotidiana. Si direbbe che per lui modellare è ciò che per altri è disegnare: conosco infatti dei suoi disegni assai belli, dove è già ottenuto quell'effetto della forma rilevata nello spazio, che è proprio della scultura: e sanno i suoi allievi dell'Accademia di Napoli, quale importanza egli dia al rapido schizzo a carbone, preso da vari punti di vista, dal modello in posa, appunto per abituare l'occhio alla visione plastica della realtà. Il nome del nostro artista è legato alla moderna arte religiosa italiana nella quale si stacca nettamente dalle cadenzate e culturali ripetizioni arcaistiche di molti, tenendosi lontano dalle contorsioni espressionistiche di altri, smarriti dietro un miraggio di «modernità» inafferrabile, perchè fatta consistere nella fluidità del gusto più che nella propria coscienza di artista.

Sarebbe lungo elencare, anche soltanto le opere più significative, attuate in questo campo dal nostro scultore, spesso in stretta collaborazione coll'architetto, specialmente quando gli elementi plastici sono posti in rapporto con i valori di spazio e di struttura: basterebbe ricordare la molteplice fatica per l'opera di Don Minozzi ad Amatrice, per caratterizzare il modo con cui Monteleone sviluppa le sue composizioni religiose. Egli, in fondo, adottando il bassorilievo, racconta: e raccontando aggruppa in vaste superfici episodi significativi della storia, collegati tra loro da esigenze stilistiche e raccordi formali. Non si può negare che le sue simpatie vadano al Quattrocento italiano, e, in questo, agli scultori toscani; ma nel richiamo spontaneo al passato (che si fa presente per vigore di fantasia), c'è anche l'indicazione quanto mai precisa dello stesso gusto dell'artista: è, infatti, nel naturalismo assorbito in piena vitalità formale, dal Rinascimento, che egli può specchiarsi quando affronta le composizioni religiose, le quali, appunto in quegli anni, si liberarono da rigidi schemi e affrontarono la vita nella sua aspra o gentile realtà.

Ma, come avviene per tanti scultori, nel vivo dell'arte di Monteleone, c'è tutta una esperienza di plastica «minore» che, mentre offre spesso esempi felicissimi, costituisce il terreno più fruttuoso da cui sorgono non di rado, le sculture maggiori; sono bozzetti di piccola mole, terrecotte o bronzetti estrosi, figurine quasi caricaturali che ci richiamano col loro gesticolare spiritoso, talvolta popolaresco.

Nella scultura maggiore, si ricordi quella «Lavandaia» rudemente piantata sulle grosse gambe, nel gesto di strizzare la biancheria, gesto che assume, nella fierezza del tipo, quasi un piglio eroico: come se invece della semplice fatica quotidiana si trattasse di mostrare al popolo la testa recisa di Oloferne! O, ancora, più recentemente, il gruppo compatto di Padre Semeria e dei due ragazzi, investito in pieno dalla luce che l'avvolge sottolineandole i valori sentimentali, nel luogo dove è sempre viva e operante l'indimenticabile figura dell'Apostolo di caritatevole umanità e di coraggioso sostegno degli orfani. Proprio in questo, che non vorrei chiamare «monumento» ma «ricordo» di Padre Semeria, il coraggio di affrontare un tema che sembra portare con sè una inevitabile sfumatura di retorica, ha permesso all'artista di scoprire in sè stesso quel naturale senso del carattere che qui si è tradotto in piena forma nella corpolenza del protagonista, trasformata felicemente in massa plastica, vivificata dalle pieghe della tonaca e dal mantello gettato sulla spalla, ma soprattutto nel volto bonario e accigliato, autentico saggio di immediatezza, che si placa in piani larghi e decisi in una spontanea traduzione monumentale.

In un senso più vicino alle simpatie contadinesche dell'artista va intesa la invenzione così naturale della «mietitrice» tutta protesa nel gesto che crea nello spazio, la presenza frusciante delle spighe mature.

Queste figure isolate, nel modo in cui sono intese dall'artista, presuppongono una vigile attenzione al carattere degli ambienti e delle persone: infatti Monteleone è anche un ritrattista pieno di vena e fin dai primissimi tempi della sua attività è stato spinto naturalmente verso l'incisiva caratterizzazione dei volti: via via che il modellato si faceva in lui più duttile e sapiente, gli effetti della materia plastica obbedivano sempre più alla piena aderenza della fantasia in atto di trasfigurare il modello.

Fin qui abbiamo parlato di Alessandro Monteleone come scultore; ma, prima gli amici, poi anche i meno intimi, hanno finito col sapere che l'artista dipingeva: e dipingeva con tanto entusiasmo da non poterlo nascondere (come un amore segreto) ma, anzi, da raccontarlo in termini così schiettamente calorosi da stimolare un po' la curiosità di tutti.

I suoi dipinti, bisogna dir subito, vivono già con piena autosufficienza e non hanno bisogno d'essere sorretti o commentati (o comunque giustificati) dalla scultura. Potrà sembrare strano che, essendo giunto alla pittura da pochissimo tempo, egli abbia conquistato, senza reticenze, i mezzi per esprimersi nella nuova tecnica: ma ciò non fa che dimostrare quell'inderogabile unità delle espressioni artistiche per la quale, quando la fantasia spinge l'artista a manifestarsi in altro campo, se il risultato è positivo, lo è totalmente, senza residui di ingenuità o di dilettantismo.

Nè dobbiamo attenderci in Monteleone un pittore «di figura» perchè scultore; ciò non è necessario; anzi, vedete come i suoi paesaggi siano plasticamente vigorosi e coraggiosamente accordati per via di contrapposti di tono: nella tavolozza dell'artista, non nei temi prescelti va rintracciato il rapporto tra l'una e l'altra manifestazione d'arte; e allora quella ricerca di carattere e quel pittoricismo delle immagini plastiche insistentemente notato nella sua scultura, si trasferirà facilmente nel robusto colore, nella vigoria delle masse, della pittura, così come la natura spontanea e generosamente meridionale del suo temperamento si rivela nella preferenza per i brani paesistici più schiettamente cordiali ed autentici.

Valerio Mariani

A. Monteleone - Chiesa di S. Leone Magno - Via Crucis - Gesù consola le Pie donne -

A. Monteleone - Particolare della Vergine (Chiesa degli orfani di guerra) - Amatrice

Ritratto di ANDERSEN

VISITA A ODENSEE

RICORDO DI ANDERSEN

A Odensee, nel cuore della Fionia, l'isola che i due Belt dividono da un lato dallo Jutland, dall'altro dall'isola di Sjaelland, sta la casa di Andersen.

Questo piccolo e prezioso museo di ricordi di un grande poeta è tenuto dai danesi con venerazione profonda. In ogni stanza vien conservato un oggetto, uno scritto, un disegno, che dice o descrive quella che fu la vita e la opera del re della fiaba.

Andersen era nato poverissimo e, fin da piccolo, sentiva in sè una grande forza una specie di afflato divino non ancora ben definito. Sentiva che doveva andarsene, sentiva che sarebbe diventato qualcuno, ma pur sentendosi artista non sapeva ancora con certezza in quale speciale ramo dell'arte sarebbe riuscito. A 14 anni lasciò la cittadina natale per cercare la gloria, pur sapendo quali delusioni e quali sofferenze l'aspettavano su quell'ardimentoso cammino. Sperando di rendersi celebre sulle scene, Andersen, appena giunto a Copenhagen, si recò da M.me Scholl prima danzatrice dell'opera, e dal direttore della scuola di canto, Siboni. Ottenne così, per mezzo loro, qualche appoggio e riuscì a prender parte al balletto *Armida* come satiretto. Ma sentiva che questa non era la sua strada e si mise a scrivere per le scene. Nel 1822 fu menzionato per la prima volta come poeta in un giornale di Copenhagen. Un editore aveva promesso di stampare un suo libro di saggi sotto lo pseudonimo di William Christian Walter, che tradisce il suo entusiasmo per Shakespeare e Scott. Gli mancava però una vera e propria istruzione e Andersen fu mandato a iscriversi ad una scuola regolare. Ed eccolo a 17 anni a Seeland, con il suo carattere fantastico e incerto tra la realtà e il sogno, messo in classe insieme con ragazzi di dodici anni e costretto a subire tutte le umiliazioni derivanti da questa disparità; e un continuo oscillare tra il terrore di un esame o di una sgridata alla gioia per una prova riuscita bene, tra il malcontento di sè e la disperazione e la speranza, la volontà d'imporsi al mondo, l'ardente amor proprio che lo divora come una febbre. Tra infinite ansie passano anche questi anni, durante i quali Andersen continua le sue letture; legge di giorno e di notte i grandi scrittori di tutti i paesi, da Goethe a Voltaire, da Oehlenschlager a Milton, da Orazio alle Mille e una notte: E scrive sempre poesie. Di quest'epoca di dolore è il Bambino Morente — che fu pubblicata nel 1827 sotto gli auspici del filosofo Johann Ludwig Heiberg, il più noto critico danese di quei tempi. Andersen entra così nella via maestra della sua vita. Ebbe molto successo il racconto: «Viaggio a piedi dal canale di Holmen alla punta orientale di Amak» una fantasia poetica, e un vaudeville accettato finalmente con grandi festeggiamenti. Ciò voleva dire per Andersen aver raggiunto il suo ideale. Ma insieme alle lodi vennero le critiche e il giovane poeta sensibilissimo tanto alla esaltazione quanto all'abbattimento, non le sa sopportare. E' anche malato di amore non corrisposto per la Voigt, sorella di un compagno di scuola, perciò pensa di fuggire, di viaggiare, e nel 1831 parte per Lubecca, Lipsia, Dresda, Berlino. A Dresda conosce Ludwig Tieck e a Berlino von Chamisso, Simrock e altri poeti del tempo che lo accolgono con benevolenza.

Questo giro gl'ispira un libro, tra i suoi migliori, — Echi ed immagini di un viaggio nel Harz e nella Svizzera Sassone — sul tipo della Harzensreise di Heine. Ritorna in patria e la — Sehnsucht — e forse un nuovo amore per la Collin, lo spingono di nuovo verso i paesi lontani. Un sussidio del re gli permette di ripartire, e, questa volta, è diretto verso la Francia e l'Italia. Dopo un mese di soggiorno a Parigi, dove conosce Victor Hugo, il Cherubini e, soprattutto, il suo poeta preferito Heine, scende in Italia e giunge a Milano, Firenze, Roma. Siamo nell'ottobre 1833. Il vecchio Thorwaldsen lo accoglie come un padre, aiutandolo e incoraggiandolo nel suo lavoro. Da Roma Andersen continua per Napoli e Pompei dove vive alcun tempo raccogliendo sentimenti e impressioni. Ne esce un libro, «L'improvvisatore», romanzo a soggetto italiano nel quale Antonio impersonifica l'autore. Esso ottiene un successo clamoroso, forse più in Germania che altrove. Era nel 1835, anno in cui si stabilì la gloria di Andersen, perchè fu l'anno della pubblicazione delle fiabe che lo resero immortale. Egli aveva fino ad allora ignorato questa forma d'arte ch'era la sua; la possedeva inconsciamente, fin da bimbo, quando raccontava le storie a se' stesso in un angolo silenzioso della casa o del bosco dove andava a giuocare, oppure agli altri fanciulli, suoi compagni.

A Copenhagen — racconta Giorgio Brandes — soleva entrare nei circoli dove c'erano bambini con i quali si intratteneva, narrando loro alcune storie... Come i poeti dell'antichità cantavano prima di scrivere, così l'Andersen ha raccontato le sue fiabe, plasmando, col narrarle, il loro stile che dipinge e gorgheggia, che ride e danza e saltella prima di fare il tentativo di rievocare nella sua prosa le intonazioni, i sorrisi, l'aggrottar della fronte, gli sfoghi musicali e il gestire parlante e significativo.

Le fiabe sono la realizzazione più poetica e genuina del suo mondo interiore; nessuna preoccupazione di successo lo spinge a creare, nessuna concessione alla moda dell'epoca, nessuna sottomissione alle correnti dominanti; le fiabe sono pura poesia. Andersen non le ha certo inventate come non ha inventato la poesia; la fiaba è vecchia come l'universo e come la storia dell'umanità, ma Andersen vi ha colto e immesso la vena fantastica e nostalgica del fanciullo, il sogno, il — marchenhaft — alla Novalis, che giace in fondo all'anima di ogni uomo, anche del più positivo. E' la fiaba nata prima che la realtà si scinda dal meraviglioso. I soggetti sono comuni alle storie popolari di tutti i popoli, ma passati attraverso l'anima del poeta; sono uno degli esempi più classici e lampanti di che cosa sia l'opera d'arte, definita da Victor Hugo nella famosa questione nota in tutti i secoli: «La verità vista attraverso il temperamento». Di primo acchito non furono capiti nè apprezzati al loro giusto valore, ma poi pian piano il pubblico riconobbe la voce dell'arte e quando Andersen si recò in Inghilterra nel giugno 1847 ebbe accoglienze trionfali. Dickens lo salutò come: «The best poet of our time».

Il suo stile è semplice, fedele riproduzione della lingua parlata, la sua parola esprime le cose che vede, la visione della natura è serena, pacata.

Andersen ha l'anima del bimbo che non sa vedere nella natura una nemica, una potenza nemica o indifferente secondo il concetto leopardiano, ma una grande amica idillica e buona, sotto alla cui benefica ala ci si può nascondere e sentire protetti; la sua arte è come un sole caldo, ed è confortata da una fede solida ed efficiente senza tormenti. Basandosi sopra una conoscenza superficiale dell'autore, si potrebbe esser tratti in errore, e credere l'Andersen un uomo dotato di un'anima poetica, ma infantile: no, la sua opera rivela una profonda saggezza umana, una comprensione acutissima degli uomini, un intuito che gli fa notare e separare i valori eterni dalle debolezze di ciascuno di noi. Ed è questo dolce e bonario sorriso che lo distingue dagli altri autori di favole moraleggianti o satiriche. L'Andersen, tutt'al più, sconfina dall'anima infantile per l'ironia lieve che trema nell'umorismo e nella comicità delle situazioni evocate nei suoi racconti. L'Andersen tramutò in realtà poetica il mondo che gli stava dentro e intorno, assurgendo così, pur essendo uno scrittore essenzialmente nordico, a poeta universale.

Emilia Durini

● I pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore* sono stati ripresi dalla Comédie Française, nella Salle du Luxembourg, e hanno ritrovato il successo che li accolse un anno fa, quando furono presentati al pubblico parigino, dal massimo teatro francese, a quindici anni dalle precedenti rappresentazioni dei Pitoeff. Principali interpreti applauditissimi: Renée Faure, Fernand Ledoux, Germaine Kerrien, Jean Mayer.

L'OPACO RISO DELLA «SECCHIA RAPITA»

Continuazione dalla pag. 2

Figlio di un commerciante imbroglione. «Costui se' n venìa gonfio come un vento, teso, ch'un pal di dietro aver parea... Potrei rassomigliarlo a più di cento di non forse inegual prosopopea; ma toccherei un mal vecchio decrepito, e la zerbinaria farebbe strepito». Il primo, non profumato scorno Titta l'ha dopo questo duello, quando, alfine gettato a terra, è costretto dai venefici proiettili di un asino ad osservare i patti, consegnando lo scudo. Eppure la sua grossa astuzia riscuote successo, quando, nell'assecondare le prave intenzioni del conte col segreto proposito di godersi sua moglie, arriva, per il gusto di fargliela fin sotto al naso, a tingere la donna di scuro e a pregare il Conte di propiziargli le grazie di questa ritrosa mora: e l'unico trionfo consentito dal Tassoni ad un cervello come il suo. Ma la sfrontatezza merita il sonoro scorno finale che giunge a proposito con il «bolzone» del Conte che lo colpisce al sommo delle reni: e qui lo lascia il poeta stimando anche la sua presenza punto degna di onorare ulteriormente il proprio poema.

Senza dubbio il Tassoni non ama nessuna delle sue creature poetiche ed esse, quando hanno compiuto il loro servizio, possono tranquillamente scomparire. Neppure questi protagonisti sono dunque oggetto di particolari cure perchè ne sprigioni il riso. Egli, per castigare i costumi, non riesce nè ad appassionarsi nè a stare allegro: solo per un attimo, descrivendo la disavventura del Culagna, sorpreso in mezzo alla piazza di Modeno dagli effetti dell'antimonio, vigoroso purgante, dimentico di tesi morali da svolgere e di umanità zoppa da raddrizzare, si avvicina inconsapevolmente al mondo senza storia della pura comicità.

Gualtiero Da Vià

NOVITÀ IN LIBRERIA

SOFFICI TRA LE ROVINE

Continua, Ardengo Soffici, a darci la storia della sua vita, per essere poi esatti l'autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo. Dopo il primo volume, *L'uva e la croce*, uscì l'anno scorso, ecco ora *Passi tra le rovine* (Vallecchi), che in ventotto capitoli abbraccia gli anni dell'adolescenza, dalla venuta a Firenze fino alla morte del padre: anni dolorosi e [illegible] per la rovina che colpisce sempre più duramente la famiglia di Soffici, e la riduce dall'agiatezza [illegible] alla miseria cittadina e [illegible] nel racconto sempre sereno e a tratti [illegible] i ricordi dei nuovi sogni, giorni in campagna, dei primi amori, dei [illegible] tentativi del [illegible] contatti con la cultura [illegible] delle prime amicizie letterarie, e [illegible] della guerra [illegible] le prime [illegible] italiane, Adua, i moti del '98.

Una volta i libri di memorie li scrivevano gli uomini politici; si e no i grandi generali. Oggi la memoria riacquista i suoi attributi. I letterati annotano essi pure cose e vicende riallacciandosi ad antiche radici di nomi, volti, paesaggi, paesi, con un raccontare sereno nutrito di realtà e di nostalgia.

Figurarsi quando questi letterati hanno il nome, poniamo, di un Cicognani, o di un Soffici. Soffici! Ricordate i tempi in cui egli scriveva nel «Giornale di bordo» (1915) che esistevano per lui «due tipi di letteratura. Una, misurata, architettonica, esplicativa-didascalica in fin dei conti.., l'altra riassuntiva, in scorcio, sommaria, furbesca, per così dire, tutta fatta di cenni, di strizzatine d'occhio passando... la mia»? Erano, allora, le suggestioni della poesia pura; era la poetica del tempo. E Soffici che fin d'allora scriveva felici cose, (oh, i suoi scritti della *Voce* e di *Lacerba!*) partecipava, con atteggiamenti rivoluzionari, alle più progredite correnti letterarie parendogli di poter col suo abito mentale europeo distruggere lo spirito pompieristico provinciale, l'ignoranza nazionalistica, la boria professionale che dominavano la cultura e l'arte italiana. Soffici, impaziente di giovinezza, secondo le apparenze letterato astratto, e rapito in una regione felice e distante, *dionisiaco*, come ci apparve nel suo «Arlecchino» e negli anni mistici della Firenze tra il dieci e il quindici, lavorava per dir così a un'opera di distensione, lavorava a entrare in polemica con se stesso e col proprio tempo con una consapevolezza critica aperta a tutte le esperienze e con un bisogno di risanamento che poteva sembrare arbitrario e che oggi, a lettura di queste sue ultime pagine, può apparirci in tutta la vera verità delle cose. Non son circostanze da scoprire per l'occasione. Serve per fissare un'immagine a Soffici tuttora vivo e tuttora significativo di fronte alla serietà morale del suo lavoro che sempre fu, secondo la frase felice di Serra, un *dono* per tutti noi. Sappiamo ormai quando è finito per lui il dominio dell'uva, quando, per lui, ha cominciato a contare il segno della croce. Sappiamo che non si trattava, per lui, di un atteggiamento esterno, ma di una posizione riscoperta, dopo il primo entusiasmo e la confusione dei sensi. E sappiamo, ora, che il Soffici cui dobbiamo la più completa espressione del più valido dei nostri moralismi è proprio questo di oggi, narratore misurato e architettonico, artista umanissimo aperto alla gioia come al dolore, alla pietà come all'esaltazione. Così nel racconto dell'età favolosa, dove contemplazione e avventura si fondono con lo spettacolo della vita e col giuoco degli istinti, si da annullarsi nel respiro degli ingenui ricordi, e chiaro ancor più come egli intendesse rifarsi alle forme più umane di comunicazione e come in lui contassero le origini e l'educazione.

Oltre tutto un rammemorare sincero, anche troppo, una scrittura semplice ed efficace, della più suadente natura, della più bella prosa italiana sebbene vi faccia spicco l'accento della più pura poesia nostra. Scrittura veramente «soleggiata e intinta nell'oro».

Renzo Frattarolo

VETRINETTA

COMMAGER – DELL'ERA – HUBSCHMID – LIPPER – PENNA – PIROMALLI – PRINI – RAYA – SCIACCA

[illegible] *Ursprunges*, [illegible]

[illegible] questo lavoro [illegible] una rassegna di parole di interesse per due categorie di [illegible] e gli alpinisti; tanto [illegible] nella persona dello [illegible] un alpinista filologo [illegible] alpinista. In effetti, quanti [illegible] che hanno amato o che [illegible] la montagna, sono sempre capaci, [illegible] escursioni brave sulle Alpi, di [illegible] con gli occhi — con gli occhi [illegible] — anche dal punto di vista [illegible] con cui questo altro studioso [illegible] germanica mostra di avere [illegible] le sue scorribande turistico-[illegible] sistema alpino? E i risultati [illegible] qui a mostrarci che attraverso [illegible] delle parole di quel terreno [illegible] attraverso l'esame [illegible] di esse, nella loro formazione [illegible] semantica sia che provengano dal latino o dal germanico, sia da altri [illegible] all'attenzione degli [illegible] un mondo suggestivo di parole saldamente attaccate al terreno [illegible] loro vita, in paese contrapposto [illegible] di parole esprimenti la vita di altre categorie di uomini, le quali [illegible] tra le loro caratteristiche prevalenti [illegible] di spostarsi con impressionante [illegible] da un luogo all'altro e da un paese all'altro.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

●

MICHELE FEDERICO SCIACCA (*Gorgiano di Gona*), *Spirito e Verità, Pensieri e meditazioni*. Brescia, Morcelliana.

[illegible] presentazione, [illegible] dedica all'insigne [illegible] René Le Senne il prof. Sciacca [illegible] i corsivi pubblicati dal 1946 [illegible] nella rivista *Humanitas*, con [illegible] «Gorgiano di Gona» e [illegible] altri corsivi [illegible] pseudonimi vari, sia in [illegible] medesima rivista [illegible] scritti che, con [illegible] hanno visto la luce [illegible].

[illegible] quattro parti: 1) [illegible] operante; 2) Eros [illegible] Eros [illegible]; 4) Appendice.

[illegible] l'Autore dichiara di credere [illegible] frammenti abbia [illegible] oltre che [illegible] della sua personale [illegible] in luce alcuni [illegible] attuale e [illegible] problematica del pensiero contemporaneo.

[illegible] può confermare [illegible] si tratta di frammenti [illegible] di brevi [illegible] per la profondità del pensiero [illegible] di quella metafisica [illegible] e un interesse [illegible] dell'Autore, e della quale egli ha già [illegible] alcune linee (v. per es. i saggi contenuti in *Filosofi Italiani Contemporanei*, in *La Mia Prospettiva Filosofica*, rispettivamente presso il Marzorati di Milano e la Liviana di Padova), di severe ineccepibili compiute nello schieramento filosofico avversario, con le quali vengono fatte osservare — diciamo così — «stranezze» del costume filosofico attuale, crociano e non-crociano. E non si può dire che la problematica del pensiero contemporaneo non venga messa spesso *sub iudice*, con vigore polemico e rigore da metafisico.

A coloro che hanno una specie di prevenzione contro il tecnicismo filosofico ed il filosofare sistematico, quasi temessero che quella precisione e quell'ordine possano nascondere il vero sentire di un uomo, questo libro dello Sciacca può riuscire di veramente utile e dilettevole lettura, in quanto gli è riuscito di essere schiettamente filosofo senza averne l'aria, come spesso avviene ai veri filosofi.

Coloro che non sono prevenuti contro il tecnicismo e la sistematicità, avranno modo di gustare la freschezza perenne dell'ispirazione platonica, e di constatare una volta di più su quale esperta conoscenza della vita si fondi quell'idealismo oggettivo, che ha nello Sciacca oggi uno dei teorici più impegnati.

DANTE CICINATO

●

PIETRO PRINI, *Esistenzialismo*. Universale Studium, Roma, 1952.

L'Esistenzialismo è argomento del giorno: la sua attualità ne ha fatto anche una cosa alla moda, il che non è senza inconvenienti e reazioni varie. Oggetto essenziale di tutte le riflessioni dell'esistenzialismo, è la crisi, l'inquietudine o la problematicità in tutti gli aspetti, il concreto porsi dell'uomo come esistenza, il problema della pensabilità del rapporto o della partecipazione originaria all'essere, nelle condizioni di inquietudine e di problematicità propria dell'esistenza.

L'antirazionalismo esistenzialista si è esercitato contro i miti e le false immagini dell'immanenza, contro l'estetismo romantico, contro il panlogismo hegeliano; il che non poteva non renderli nemici gli eredi della tradizione razionalistica. Ma né la definizione crociana di «bubbone» o quella di Benda di «una forma della rivolta della vita contro il pensiero», né le accuse di «retorica della negatività» o di «accademia del pessimismo» sono valse ad arrestarne il cammino. Movimento che vive e si evolve, se non indefinibile, certo, è difficile a definirsi, né è riducibile al vitalismo o all'irrazionalismo. Accettare il punto di vista aprioristico di chi non riconosce che un esistenzialismo: quello materialista, significherebbe escludere il più grande rappresentante: Kirkegaard. Più logico è parlare di «dottrine» esistenzialiste o di «metodo filosofico» che può giungere alle dottrine più diverse.

Raccogliere in un nitido panorama storico-critico gli aspetti fondamentali dell'esistenzialismo e farne la storia è l'intento di questa «introduzione all'esistenzialismo» di P. Prini. Partendo da una definizione ampia e comprensiva di tutte le correnti le più diverse, egli distingue tre epoche e tre stili: esistenzialismo romantico, esistenzialismo metafisico ed esistenzialismo umanistico. La fase romantica aperta da Kirkegaard, continuata da Nietzsche e Dostoievschy, si conclude con Kafka. Dopo la prima guerra mondiale, con Heidegger, Jaspers, Marcel e Berdiaev, comincia la seconda fase, che è di presa di coscienza della «crisi» delle strutture razionali ed etiche del mondo moderno. La terza fase, coincidente con la seconda guerra mondiale, è il tentativo di uscire dalla negatività della crisi, verso un nuovo umanesimo, sia esso quello di Abbagnano o di Sartre.

Il Prini, che riesce a tradurre in forma chiara ed efficace il linguaggio metaforico ed emozionale degli esistenzialisti, non fa il viso delle armi contro questo fenomeno così complesso; è anzi molto comprensivo dei suoi molteplici aspetti fondamentali pur prospettando la necessità di ricomporre la varietà dei temi dentro la misura di un concetto classico della ragione. Il volume costituisce anche una ottima introduzione per l'interpretazione delle manifestazioni dell'odierna letteratura.

a. p.

●

H. S. COMMAGER, *Lo spirito americano*. Firenze, La Nuova Italia.

«Essere americano è di per se stesso quasi una condizione morale, un'educazione, una carriera», scriveva Santayana; e Commager, storico di Harvard, assumendo la frase come *impresa* della sua ricerca, si propone appunto di dimostrare quali siano la condizione morale, l'educazione, la carriera degli Americani. Un europeo potrebbe ritenere un po' goffa e approssimativa la pretesa di Santayana e Commager, ma la lettura di questo serissimo studio servirà di utile illuminazione, tanto più che i rapporti tra nuovo e vecchio mondo vanno approfondendosi. E' facile, ad esempio, prevedere che questo diventerà libro indispensabile ai diplomatici, e bene sarebbe che fosse letto e meditato da i molti europei a cui tocca la responsabilità di contatti spirituali con gli Stati Uniti.

Diversamente da libri del genere, questo non sembra affermare una lode aprioristica, né contenere una dottrina provvidenziale, apologetica, comparabile al grande modello instaurato da Polibio. Il Commager è, anzi, spietato e obiettivo, quanto è possibile ad uno studioso che, in fine, ammira e capisce; non rinunzia alle facoltà critiche, e si fa un vanto di additare il male, secondo la propria convinzione, anche se spesso il male è tipicamente americano, quasi il frutto di certe radici e premesse, che il Commager pur non rinunzierebbe a lodare. Ciò significa anche, che è un libro di ricerca fondamentalmente etica, non esente da errori di apprezzamento, ma pieno di fiducia nel «buon senso», a cui il buon gusto dell'A. riduce spesso l'eclettismo, il sincretismo e l'istintività (sempre controllata nel subcosciente da motivi religiosi): ciò che altri definirebbe la filosofia dinamica degli Americani. Tra cinquant'anni si potranno imputare al Commager anche più errori che oggi non si riesca a vedere; ma il C. è perfettamene cosciente di ciò, perché sa di studiare una materia *in fieri*, il cui principale interesse si fonda su sforzi di divinazione. Divinare, più che dedurre o indurre, è la sorte di simili studi, essendo le componenti in giuoco tali e tante, che mente umana non potrebbe valutare con assoluta certezza le risultanti. Il C. esamina lo spirito dell'Americano dell'800 e successivamente quello degli Americani nostri contemporanei; ci sembra segno di accettabile modestia, che egli si contenti di provare che la differenza sostanziale e il progresso consistono oggi nell'autocoscienza e nella razionalizzazione di tutto ciò che gli Americani furono fin dai tempi di Lincoln. Filosofi, romanzieri, giornalisti, statisti, economisti, giuristi, artisti... ogni convettore di spiritualità americana è dal C. analizzato e definito con franchezza, non esente da accuse gravissime. Manca ogni vanità di definizione estetica o psicologica che la pretenda ad assoluto, ferve invece un possibilismo anche filosoficamente e storicamente riscattato dal rispetto e dalla ricerca delle giustificazioni morali. Alla fine della lettura, si pensa di avere almeno sfiorato il vero senso di un altro e diversissimo mondo, al quale sarà bene riguardare senza l'illusione di superiorità caratteristica dei ragionatori sistematici, ma statici, di contro ai *visori*, talvolta visionari e fanciulleschi, che credono nelle loro *fole*, ed operano per esse. Dacché il mondo della loro avventura si amplia smisuratamente, ci sembra sia meglio sforzarci di capire con umiltà: sarà sempre una misura di difesa.

O. S.

●

E. LIPPER, *11 anni nelle prigioni e nei campi di concentramento sovietici*. Firenze, La Nuova Italia.

Un libro terrificante. L'Autrice, una svizzera dedicatasi fin dal '31 all'idea e all'attività comunista, si trasferì nel '37 in Russia per vedere realizzato il mondo in cui credeva. Nel luglio dello stesso '37, arrestata, senza processo, accusata di attività controrivoluzionaria, fu condannata a cinque anni di campo di concentramento, ma soltanto nel '48 ebbe fine la sua pena, quando fu espulsa dalla Russia con tutti gli stranieri che non avevano assunto nazionalità sovietica. Il libro costituisce una documentazione senza precedenti della «paura» sovietica. Ciò che in esso appare meglio provato, non è la ferocia della *classe* dominante, non la barbarie dell'organizzazione giuridica e carceraria, ma la condizione psichica del compagno russo, in cui la paura ha ucciso la pietà. La sterminata estensione di un impero che vive alla giornata, senza speranza per il domani, senza memoria del passato, senza coscienza del presente contemporaneo in altri luoghi del pianeta, appare con ogni evidenza compaginata dal terrore.

Delle singole atrocità (ma qui troppo numerose) ci hanno dato esempi anche altri popoli e altre organizzazioni politiche, in tempo di guerra o di preparazione alla guerra. Nella Russia della Lipper, la guerra è permanente, e si svolge tra cittadini che, in buona o cattiva fede, si credono ortodossi, e cittadini che, per lo più, non avendo, non osando avere opinioni, sono, almeno, innocenti. Gli orrori di Kolyma non differiscono gran che dagli orrori di ogni singola regione attraversata dai tristi convogli e osservata dalla Lipper, perché nell'orribile penisola imperversano la natura e gli uomini, altrove gli uomini, quasi sempre assecondati da una natura ingrata e maligna. Sarebbe far torto al documento, segnalando le numerose pagine in cui la Lipper tocca effetti di poesia: la rappresentazione della solidarietà che si stabilisce fra alcuni sciagurati, o il racconto di certi orrori (quella baracca donde fuggono le prigioniere, e le cimici — una fiumana — le inseguono all'aperto, fameliche, inesorabili); interessa maggiormente segnalare quelle parti in cui si assiste alla deformazione della storia e della verità, pagine che non sempre producono effetti umoristici, come quelle dedicate alla celebre visita del Vice Presidente americano Wallace, che a un passo dai poveri dannati, vedeva e riferiva circa un paradiso sovietico.

Il merito principale della Lipper, come di ogni vittima provata dalla sofferenza ma non avvilita nello spirito, è di non ispirare odio ma pietà.

M. G.

●

IDILIO DELL'ERA: *Donne dei poeti*. Milano, Istituto di Propaganda Libraria.

Il poeta Idilio Dell'Era è anche un garbato prosatore. Noi volentieri segnaliamo queste sue *Donne dei poeti*: una bella lettura, specialmente per i giovani. In questo libro sono presentate, e l'arte del presentatore è finissima, le donne che furono compagne o ispiratrici di grandi o ottimi poeti. Penelope e Ulisse («la luce di questa donna s'incentra tutta nelle sue mani d'avorio e noi udiamo il ritmo della spola alterna eterna che nell'ombra viene e va come il mistero della vita che tesse e stesse le esistenze umane»); Andromaca e Ettore; Beatrice e Dante; alcune donne dantesche: Matelda, Lia («il suo nome sa di giglio, la sua persona armoniosa è un soffio di candore. Lo strascico le ondeggia sull'erbe e sui fiori tra i quali ella si aggira cantando in una luce d'aurora. Ai piedi le s'increspano acque ridenti e soavi. E' la mattutina creatura che partorita dalla Grazia è tutta intenta a cogliere le rose più vistose e gentili per trovarsi bella davanti allo specchio di Dio»), Lisetta, l'umile enigmatica donna della *Vita Nuova*, Pia dei Tolomei, Sapia, Piccarda, Cunizza; Laura e Petrarca; Angelica e l'Ariosto («dobbiamo essere grati ai Rondisti, specialmente a messer Antonio Baldini, se quell'estroso di Ludovico Ariosto è tornato in simpatia a certa gente di lettere e alla gioventù che bazzica la scuola. Siamo con lui nel bel regno della libertà inventiva, della vera arte, nella fantasia: come a dire nel mondo della musica»); Veronica Gambara; Vittoria Colonna; Gaspara Stampa (con un parallelo con Luisa Giaconi «venuta trecentanni dopo di lei e da pochissimi conosciuta, quantunque il suo nome figuri in qualche antologia e in qualche saggio di modernissima critica»), Micol, «una bella creatura alfieriana, patetica e vibratile» (vibra nel *Saul*); Silvia (del Parini); Sofia von Kuhn e Novalis; Silvia (la ragazza immortale del Leopardi); le donne del Foscolo; Suzette e Holderlin; Ermengarda; Zanze (la figlia del carceriere) e il Pellico; le donne di Goethe (anche Elena del *Faust*; «figura simbolica che redime il peccatore, il quale dopo aver cercato la scienza e il piacere si salva operando per il bene degli altri e scopre che non la bellezza, non l'arte, ma soltanto l'azione dà significato alla vita»); Atala e Chateaubriand (e Ma.me de Staël); Teresa Confalonieri; le cinque fanciulle della fresca poesia zanelliana; Giuseppe Giusti e la giovinetta che gli ispirò *La Fiducia in Dio*», un'allieva di Giovanni Fattori; la «bionda Maria» del Carducci; Maria «la calabra tessitrice» di Vincenzo Padula (poeta dimenticato, ma non lo ha dimenticato il Croce); Miranda del Fogazzaro; Mirella e Federico Mistral; Maria, sorella del Pascoli; la «buona bimba» di Padre Manni; la signorina Felicita e il Gozzano; Lucia di Francesco Gaeta; la «gentil villana» di Pompeo Bettini (un esile voce ma che non si può dimenticare); le miti fanciulle di Sergio Corazzini; la Donna e Rabindranath Tagore; Le donne di Rainero Maria Rilke. Molti secoli di poesia visti attraverso la gentilezza della donna: una utile e bella lettura, ripetiamo, specialmente per i giovani.

CARLO MARTINI

●

GINO RAYA, *Storie*. Ediz. Ceschina.

Gino Raya proviene dalla illustre schiera degli studiosi di letteratura italiana e dei critici d'arte. La sua parola fluida e mordente si riaffaccia in queste «Storie» sotto il tessuto fantastico del racconto.

Le «Storie» sono divise in sezioni secondo il soggetto che trattano (medioevali, letterarie, filosofiche, ecc.): il narratore va quindi a riprendere vecchie leggende, come quella di Tristano e Isotta, o fatti del tempo antico, come la morte di Lucano, ma per immettere in essi uno spirito nuovo. Il racconto o l'avvenimento antico diventa così per il Raya un pretesto per poter esporre le sue convinzioni o per poter mostrare ancora una volta la sua personalità scanzonata anche di fronte a fatti per noi convalidati dai secoli. Per rendersene conto basta leggere la già citata novella di Tristano e Isotta, o anche quella di Dante e Pietra intessuta sul misterioso amore dell'Alighieri per l'enigmatica donna dal cuore di sasso.

L'originalità di queste novelle assicurerà loro un buon successo.

IVANA BIELLI

●

SANDRO PENNA, *Appunti*. Roma, ed. della «Meridiana».

Anceschi, Solmi (anche Pasolini) hanno scritto cose molto intelligenti su Sandro Penna. Per alcuni poeti d'oggi si abusa troppo del riferimento (ormai troppo facile: quasi logoro) alla stagione — alla «purezza» — dei lirici greci: credo che la poesia di Penna sia delle poche che possono veramente essere avvicinate a quella miracolosa luce.

Questi *Appunti* sono, più che liriche compiute, degli abbozzi: ma lievitanti di poesia: pagine preziose per cogliere il momento creativo del poeta.

Una «felicità», una «grazia» rarissime. E stupisce come questo poeta sappia sfuggire alla «cronaca» da lui così frequentemente usata come base del suo volo poetico: è la sua «grazia». Una «sensualità» non poche volte equivoca. («La sensualità è vinta da quel dolcissimo patetico che è la sua gratitudine per una vita sempre sorprendente e prodiga, tutta già predisposta al rimpianto»: Pasolini; il quale nella sua poesia è, per curve di lievissima malizia, così vicino a questa sensualità penniana).

Un libretto che possono gustare i fini lettori di poesia. Una poesia che è molto rara nella poesia attuale. (Penna adopera con molta frequenza l'endecasillabo con molta malizia tecnica: in toni dolcissimi lo ha piegato verso i suoi solitari «divertimenti»: nel glorioso respiro delle nostre antiche dodici sillabe Sandro Penna è entrato con mille squisitezze).

Ecco la lirica di pag. 37. — «Sul molo il vento soffia forte. Gli occhi - hanno un calmo spettacolo di luce. - Va una vela piegata, e nel silenzio - la guida un uomo quasi orizzontale. - Silenzioso vola dalla testa - di un ragazzo un berretto, e tocca il mare - come un pallone il cielo. Fiamma resta - entro il freddo spettacolo di luce- la sua testa arruffata».

C. M.

●

ANTONIO PIROMALLI: *Poeti lirici calabresi*. Roma, Cenacolo.

Si tratta di un'esposizione critico-antologica di quanto di meglio la lirica calabrese in lingua italiana ha prodotto dal '200 ai giorni nostri. Una compilazione attenta e ordinata, ricca di notazioni e di precisazioni storico-estetiche. Alle origini di essa distintamente si avverte un solerte affetto per la propria regione, congiunto all'amore e al senso fine della poesia, di cui è provvisto l'autore. A. Piromalli, già noto sopratutto per la sua varia attività di critico, che va dagli studi sui *crepuscolari* e sulla poesia del Betti, alla recente esemplare storia della critica fogazzariana (di cui in questa stessa rubrica è stata data, or non è molto, consenziente notizia), agli scritti pubblicati nella *Nuova Antologia*, tra i quali ci piace qui ricordare il circostanziato saggio su Raffaello Viola.

Anche nell'odierno antologico *excursus* assidua è la presenza dello studioso e del critico. La quale ha modo di palesarsi specialmente nella Introduzione e nella Nota conclusiva, oltre che, implicita per così dire, nella stessa scelta dei testi, nell'organico *corpus* sillogico, che da quei capitoli è opportunamente inquadrato, e nel quale ha maniera di documentarsi al vivo anche la sensibilità poetica dell'autore.

Sfilano sotto i nostri occhi oltre una quarantina di poeti, inclusi con maggiore o minore larghezza di testi, a seconda del proprio grado di rappresentatività storica e di importanza artistica. Partendo dai più remoti nel tempo (la serie si apre col dugentesco Folco di Calabria), ed imbattendoci a quando a quando in qualche nome assai noto anche su un piano più propriamente nazionale (Galeazzo di Tarsia, T. Campanella, Pirro Schettini, V. Padula), si arriva fino ai contemporanei. A questo punto, i nomi celebri si fanno di colpo più frequenti: A. Anile, V. Gerace, L. Siciliani, C. Alvaro. Ed eccoci finalmente ai più giovani tra i poeti calabresi viventi. Eccoci al capitolo finale dell'affettuosa trattazione: G. Tedeschi, F. Saccà, F. Tropeano, Alba Florio. Su questi ultimi due ci soffermiamo con particolare interesse e quasi con commozione. Appaiono, costoro, i più vivacemente inseriti nella temperie lirica del nostro tempo. Quasi sconosciuto il primo: a noi invece nota, da oltre un decennio, l'opera della Florio: una poetessa, andiamo da tempo pensando, la cui voce meriterebbe una risonanza che non fosse limitata alla sua sola regione.

Qualche ingiustificata omissione tra i viventi? Certo che c'è. Avremmo amato trovarvi, ad es., un G. Troccoli, un Malara, il giovanissimo A. R. Battaglia (il fatto che costoro si muovano nel clima dell'Otto e Novecento non ci pare una valida ragione per escluderli, che la stessa cosa potrebbe dirsi anche degli ultimi antologati) e, perché no?, lo stesso Piromalli; il quale con le sue *Poesie* (1946) si è rivelato poeta ben degno di figurare in un florilegio della propria regione.

Ci rimane il desiderio che anche altrove si segua l'esempio della Calabria, ed ogni regione italiana abbia ad offrirci il breviario esemplato della propria storia poetica: in una serie di repertori, simili ad integrantisi compartimenti di un unico vivente organismo, certo giovevoli anche agli studiosi di cose letterarie non strettamente regionali.

Peccato che questi *Poeti lirici calabresi*, dalla sciattissima edizione, non certamente in armonia con la bontà e l'importanza della materia, risultino in definitiva un po' offuscati.

BORTOLO PENTO

RIPENSANDO A «LIMELIGHT»

Con *Limelight* Chaplin si è avvicinato ancora di più al centro del proprio cuore: traversata la regione del comico, la regione di una costruzione artistica e di una vocazione, egli è ormai a tu per tu con le convinzioni supreme della vita, dove pensare è quasi agire, e vivere è dubbioso come un alto pensiero. Chaplin qui si è spogliato, non solo della maschera di Charlot, ma di qualsiasi maschera e di ogni intenzione. Monsieur Verdoux aveva ammazzato le sue mogli, ed era un personaggio dalle cui doghe usciva il nuovo Chaplin: l'autobiografia era ancora impastoiata in una biografia volontaria, drammatica, e insomma trasportata in partenza in un'azione a forti tinte. Qui Chaplin ha abbandonato del tutto qualsiasi velleità di personaggio: appena trasposta, questa, che è la sua storia, e la storia di tutti coloro che, giunti al punto culminante della parabola, vedono dinanzi ai propri occhi la discesa della vita: e il cuore a tal vista non regge, come non regge quello che avevano immaginato di essere. Che Calvero sia stato un grande attor comico, un *tramp comedian*, è appena lo spunto: egli cammina lungo il Tamigi gonfio e notturno, dopo un fiasco teatrale che segna il crollo delle sue ultime speranze, e poi con Teresa ripercorre, la stessa notte, le vie di Londra fino all'alba che lo vede stanco sedersi su una panchina, come l'uomo Chaplin che arrivato alla maturità culminante, e alla vecchiaia, vede nella delusione l'antidoto a quello che nella speranza è di troppo cieco e come di troppo istintivo. In Calvero che aiuta Terry a ritornare al mondo, e a trionfarvi dolorosamente, è personificata la disperazione che dà speranza: e nel darla, la disperazione stessa arriva al suo grado di illusione: difatti Calvero muore al culmine del suo trionfo ritardato, quando sulla scena, con Keaton, anche nei lazzi si è insinuata l'amara ironia per il comico assoluto: il volto fisso di Chaplin — uno Charlot senile — pare stringere coi denti, fino a piangerne, e a svuotare il suo stesso pianto, quella comicità tanto scatenata da toccare l'assurdo. Il concerto senza corde del violinista e del pianista, quel *morceau d'entrailles* che essi estraggono dal pianoforte, non è più la torta in faccia delle vecchie comiche, ma chiude un amaro simbolo: quella musica scordata, quei singhiozzi musicali mimati, toccano l'ultimo vertice, al di là del quale è la fine, il salto mortale — ma mortale davvero — nel tamburo in platea. La sublimazione del passato — e di tutto quello che è passato —, e del mestiere — e di tutto quello che come Charlot l'attore ha voluto e costruito —, si risolve ora in una vita da dare agli altri: una vita che in lui abbonda, proprio mentre si inaridisce, fino al gratuito, a un patetico così spinto da vincere la stessa realtà, è penso agli *sketches* che egli sogna: una vita che tocca tanto il proprio colmo da risolversi in una comicità tutta trasposta e surreale, assolutamente senza riso. Più in là, ecco i personaggi seri: ecco Teresa, la ballerina che ha tentato di suicidarsi, di cui egli diviene l'anima, a cui ridà la speranza e la fiducia. Ed ecco che in lei egli innalza la sua più alta poesia d'amore: in lei, veduta come l'anima della danza, la quale, nell'interpretazione che egli ne ha creato è una specie di geroglifico che narra dei sogni di ognuno, ed è come il subcosciente in cui la ballerina perde il peso specifico della realtà per levitare in quello del sogno, su un palcoscenico che, così come Chaplin ce lo compone, e scompone, entrato dentro la stessa danza, è come un uovo che si schiude alla vita. Ma Terry, prima che una ballerina, è una donna sconfitta, in cui, con la propria sconfitta, Calvero accende il fuoco della vita. E' amore quello che Calvero le porta, quello che Teresa porta a Calvero? Si direbbe che l'amore, per questo Chaplin, è un sentimento così alto che non possa specificarsi in un'anima: ed è tutt'uno col sentimento stesso della vita: ed è un sentimento che non può perdersi, per andare di età o di cose, nè ammette tradimenti. Se persino Neville, il giovane compositore, non prova gelosia per Calvero. E se persino all'annuncio inconscio che gli giunge attraverso la porta, pel pertugio della buca delle lettere, che Terry e Neville si amano, di un amore impulsivo che la ragazza è pronta a sacrificare, Calvero pare allontanarsi, volontariamente, non dall'amore ma dalla vita. E se, dopo lo abbandono nell'incontro, dopo tanto tempo in quel caffè, Calvero, così ridotto, dice a Terry di soffrire perchè egli sa, e non può dubitarne, che ella lo ama.

Terry, quando, in lei trasfusasi, tutta la vitalità di Calvero la riporta alla vita e alla danza, alla speranza e all'amore inconfessato, «strano» pel giovane compositore, Terry è allora lei a iniettare la speranza e l'amore in Calvero finito. Il punto di passaggio tra i due momenti è pateticissimo: dopo il fiasco nel teatro di periferia, quando nel pieno della notte torna a casa, e Terry lo attende, la sua stessa fine di attore esalta Terry, la quale si alza e, vinto il suo trauma, prende a camminare, e in un momento di esaltazione, con le braccia levate e iterando a gran voce la sua felicità, essa pare la personificazione stessa di quella speranza e di quella vita che Calvero ha dato annullandosi. E da allora in poi, vita e speranza sono la tentazione continua nella desolazione di Calvero. Qui è dove Chaplin ha colto il suo frutto più alto, più autobiografico: egli ha imparato che la verità può bastare quando intorno la vita continua per merito nostro. Nel «sacrificio» nascosto, Chaplin ha trovato il riscatto da una disperazione che stava per non dare frutto, annegata nell'alcool. Ora, in Terry, nella ballerina che s'immedesima con l'anima stessa della danza, della vita e della morte avvinte e vinte nella grazia, in Terry vede Calvero l'immagine della vita che, di per sè, basta a farci dire di avere vissuto. Non è rassegnazione: Calvero esce dalla vita al colmo di sè, del proprio trionfo, ma un trionfo provocato da Terry, dalla vita dinanzi a cui l'uomo si è piegato, dopo averne esaltato le forze sopite. Il trionfo che Terry ha provocato — perchè anche per lei l'amore, che non è solo pietà e attaccamento cosciente a chi le ha ridato la vita, e che è impulso istintivo per il giovane compositore, non può scindersi volontariamente in uno dei due termini, e solo la morte di Calvero rescinde il nodo —, il trionfo ultimo di Calvero, in cui il *clown* mostra la sua maschera più tragicamente irrigidita, avviene in una zona della sua vita priva di ogni barlume di speranza: è il lazzo che, nel tragico, arriva a inscriversi come un puro gesto di libertà e di sfida. E' un lazzo tutto cosciente, in cui l'impulso primitivo del vecchio Charlot è sostituito da un'illusione fremente, gremita e quasi premuta dalla sua stessa coscienza. Quale partecipazione, per esempio, esige dal pubblico, che egli guarda esterrefatto, quando la gamba destra gli si accorcia rientrando nei pantaloni!

In Calvero Chaplin ha esposto il suo volto meno comico possibile: non un volto, ma la faccia di ogni giorno, quella su cui ogni giorno la morte accampa sempre più la sua vittoria sui diritti della vita: è un volto serio, in cui il tragico deriva dall'insondabile coscienza a cui è legato. E' quel volto a scoprire che ormai nella verità c'è più bellezza che nella finzione. E il personaggio nasce un po' per volta, parola per parola, momento per momento, atto per atto, dal più normale dei modi di essere davanti alla macchina da presa, anzi lentamente, con un certo impaccio, come se si scopra con pudore. Nella camera di Calvero, dinanzi a Terry che a letto, e pare un sogno, rinasce alla vita lentamente e contro voglia, è Chaplin, e l'autobiografia portata dal cinema al suo punto più patetico di presenza fisica coi propri modi più quotidiani e indifesi, che lotta col suo modo più leggero. Non pare nemmeno un attore. Sembriamo quasi al punto delle carte in tavola, del documento appena mosso. Sono i suoi bambini, i figli di lui e di Oona, che lo vedono, appena ebbro, mentre non riesce a infilare nella serratura la chiave di casa. E Terry, è una trasposizione appena idealizzata di Oona. In Terry avvelenata dal gas, deposta senza vita sulle scale, adagiata fino a aderire a ogni scalino, in camicia da notte, è la disperazione che ha il volto del proprio amore; e quando nell'uomo — ed è il suo più grosso peccato, la sua colpa più imperdonabile — muore in fondo al cuore, e vi giace intirizzito. Ed è Chaplin, che filosofeggia intorno al letto di lei. C'è chi ha rimproverato la morale da cioccolatini a cui in questa prima parte egli si abbandona; ma è proprio questa altissima normalità che dà valore alle parole «nella cenere» di Chaplin. Anche: una rosa è una rosa una rosa, della Gertrude Stein, Chaplin riesce a pronunciare. E le «cose» che Chaplin, sul resto del suo Charlot, riesce a provocare visivamente, facendo albeggiare un primo sorriso sulle labbra di Terry, e in ognuno di noi, che senso hanno con sè, in quella loro spenta comicità ormai tutta arresa agli effetti: e penso alle imitazioni della rosa, del pino nano, della pietra, delle viole del pensiero, e di «quelle più scure». E le grosse aringhe affumicate che egli più d'una volta prende in mano, per offrirle alla convalescente, che ultimo resto delle vecchie comiche, dei magri pranzi in cui la disperazione combaciava col riso, delle suola di cui si cibava nella *Febbre dell'oro*, per esempio. Ora, nello sgarro, il riso non c'è più: l'eclissi è finita: l'uomo riappare, dietro quelle aringhe che lo imbarazzano e gli lasciano sulle dita un cattivo odore da cui non sa liberarsi, qual'è, con la sua povera vita che uno deve avere il coraggio di confessare senza vergogna. O l'impaccio delle arance, che schermo senza un briciolo di comicità, poichè non è che il segno della vecchiaia avvilente e della vergogna dinanzi alla padrona di casa che sta per scoprire l'arcano e ce l'ha con «quella svergognata» che Calvero nasconde nella sua camera. La mancanza di abilità dinanzi ai propri segreti più alti, ecco cos'è diventata la favolosa sbadataggine di Charlot: ed è tutta l'impossibilità umana, quando la verità si scopre intera, provocata da un atto di dedizione. Nei sogni di Calvero, in questa prima parte volutamente, timidamente lenta per partire a volo a un tratto (e c'è chi non l'ha capito), negli *sketches* sognati del domatore di pulci e del galante che esalta la primavera dinanzi alla ballerina-apparizione, noi vediamo il punto in cui più è confessato il distacco dal comico, e la legittimità del tragico che lo accoglie e lo conclude. Lì il comico tocca l'assurdo: tutto può essere, per la estrema visionarietà umana, quando la bellezza, e i sogni, si sono confusi con la fiducia: Calvero mangia i fiori di primavera, i fiori finti sul palcoscenico del sogno, e fa la sua dichiarazione cantata all'«apparizione» che si può spolverare ed è persino commestibile. Il surrealismo non ci aveva dato niente di così impensato e di così «doppio»: anche se penso alla «femme, astre double, miroir mouvant» di Eluard. Cioè il comico, per Chaplin, ha toccato il fondo più romantico dell'uomo; e il tragico (poichè *Limelight* non è che un capolavoro tragico) è il segno dell'uomo ritornato in sè, dell'uomo che ha accettato la realtà dopo averla arricchita. Ormai il comico è il sorriso di cui si ammanta il sogno, onde poterlo confessare senza vergogna; e si direbbe che la vena sentimentale che anche in *Limelight* corre nel fondo, ha ragion d'essere perchè ad essa è più legata una comicità ormai spenta: traspare nel modo tutto cosciente di confessarlo la legittimità stessa del sognare umano. Ormai, Chaplin sa che, al di là, anche la verità ha il suo attivo. Il passivo necessario è il dare tutto se stesso alla vita: perchè la vita possa forzare in attivo la morte ineluttabile: ineluttabile la morte, ma altrettanto ineluttabile la vita. In Calvero, prima che un *clown* è l'uomo invecchiato, da cui fuggono le linfe della vita: le quali vanno a risollevare — e lui ne ha coscienza, nel volere che ciò sia — i virgulti inariditi dal destino, ma pronti ad accogliere l'ondata della vita. Con questa visione negli occhi, Calvero muore «quasi» sulla scena; e Calvero morente è «quasi» una finzione che il pubblico che gli ha decretato il trionfo, seguita ad applaudire, mentre è portato alla ribalta sullo squallido trono del tamburo sfondato. E' dunque autobiografia e insieme finzione: è autobiografia solo per quanto può esservene in un'opera oggettiva; ma si potrebbe anche dire che non v'è opera oggettiva, altissima, che non sia «quasi» un'autobiografia. Appena uno spiraglio l'autobiografia lascia aperto: ma è appunto da quello spiraglio che s'illumina l'opera d'arte nel modo toccantissimo e superiore dei capolavori. Per quella luce essi sono nostri, partecipano del nostro destino: e noi siamo costretti non solo all'ammirazione ma a pensare anche, un pochino, ai casi nostri.

Piero Bigongiari

LA RADIO

Nella settimana 1-8 febbraio, il III programma trasmetterà, fra l'altro:

SCHULMEISTER

Fecondissimo compositore, Telemann scrisse, oltre a copiosa musica religiosa e profana, vocale e strumentale, ben quaranta opere, tra italiane e tedesche: attività quest'ultima ch'egli potè esplicare grazie soprattutto alla sua qualità di direttore musicale della città di Amburgo, in quel tempo il massimo centro tedesco dell'opera lirica, carica mantenuta dal 1721 all'anno della sua morte (1767). E questo *Schulmeister*, affascinante e grazioso saggio del Telemann operista, è una vera e propria opera da camera, tutta pervasa dallo spirito settecentesco del «Singspiel» e, nel contempo, dai caratteri dell'«intermezzo» italiano. L'estrosa e piacevole vena di Telemann ha trovato nell'esigua trama di questa operina una delle sue più congeniali destinazioni.

OMAGGIO A LEO SPITZER

Di primo piano, negli studi letterari del Novecento in Europa, è il nome di Leo Spitzer. Spitzer è nato nel 1887 a Vienna, ha insegnato a lungo in Germania, poi in Turchia e in America. La sua opera ha agito sottilmente ma sempre più a fondo nel gusto e nel metodo della critica letteraria, specie quella più giovane e aggiornata. La sua teoria mira ad affidare alla stilistica la funzione di ponte tra la linguistica e la ricerca dei valori poetici. Alcuni suoi saggi sono stati tradotti di recente su riviste italiane ed ora l'editore Laterza sta approntando una larga antologia delle sue opere più significative. Con questo omaggio si intende onorare il valore e il lavoro di questa figura di studioso, nota, malgrado tutto, solo a pochi specializzati.

IL GIOCATORE

Allorchè Prokofieff compose nel '16 il *Giocatore* (dall'omonimo racconto di Dostojewsky) portò a conclusione un periodo particolarmente febbrile di esperienze, acquisite soprattutto mercè i due balletti scritti per Diaghilev, *Alla et Lolli* e *Chout il buffone*, che avevano costretto l'autore, nel '14, ad abbandonare momentaneamente il progetto dell'opera fin d'allora vagheggiato. Alla sua prima apparizione *Il giocatore* sembrò al pubblico e alla critica russa un'opera «futurista»... Oggi, a distanza di tempo, si possono soltanto riconoscere in essa i tratti tipici di uno dei due aspetti fondamentali della personalità del musicista: il tono asciutto, grottesco, angoloso in contrapposizione all'altra vena prokofieffiana, quella bonaria, quasi casalinga, quella per intenderci che gli ha consentito la felice riuscita, fra l'altro, di *Pierino e il lupo*. Ma il tono anzidetto senza dubbio era il più adatto a delineare l'amara e ironica vicenda di Dostoiewsky, a tratteggiare con segni appropriati la multiforme schiera dei protagonisti del racconto. Il «barbarismo» di *Alla et Lolli* e l'acre «marionettismo» di *Chout* sembrano scambiarsi in quest'opera le rispettive virtù per comporre il migliore lavoro teatrale del geniale musicista russo e fornire la più esatta misura del suo talento.

I CENTO ANNI DELLA TRAVIATA

Rivendicando un diritto incontestabile di priorità, il Teatro «La Fenice» ha voluto celebrare tempestivamente il centenario della Traviata inaugurando la stagione lirica invernale con una edizione dell'opera diretta dal Maestro Angelo Questa e interpretata da Maria Meneghini Callas (Violetta), Francesco Albanese (Alfredo) e Ugo Savarese (Germont). A breve distanza di una settimana il capolavoro Verdiano è apparso sulle scene del Teatro dell'Opera di Roma, affidato agli stessi interpreti e diretto dal maestro Gabriele Santini. Le cronache Veneziane parlano di successo vivo e caloroso e sottolineano la superba interpretazione della Meneghini Callas; le cronache romane parlano anch'esse di successo vivo e caloroso, e mentre riconoscono, a titolo di risarcimento danni, le immense possibilità vocali della stessa Meneghini Callas, fanno qualche riserva sull'aderenza della sua interpretazione al personaggio di «Violetta». La cronaca di cento anni fa, e precisamente quella del 6 marzo 1853, piuttosto movimentata e non troppo edificante, è ormai passata alla storia e ce ne ha lasciato un laconico riassunto lo stesso Verdi in una lettera al suo amanuense Muzio: «La Traviata, ieri sera, un fiasco. La colpa è mia o dei cantanti?... Il tempo giudicherà».

Ai posteri, quindi, l'ardua sentenza; e noi, oggi, di fronte al trionfo ormai secolare dell'opera verdiana, dovremmo ribadire la responsabilità di quei cantanti per aver sabotato l'affermazione del genio. Ma si tratterebbe di una sentenza precipitosa e ingiusta. In questi fatti gioca sempre un elemento imponderabile che è poi quello che si rivela di maggior peso. La storia, quella dell'arte in particolare, con la sua pretesa di conseguire l'universale, che poi si traduce in una visione del generico, trascura i piccoli fatti, mentre dovrebbe armarsi di strumenti di precisione per scrivere anch'essa il suo capitolo di storia nucleare.

Così, per tornare alla Traviata, non si può addossare soltanto ai cantanti la responsabilità dell'insuccesso della opera. Ciò che si nasconde in questo episodio è il problema del verismo e del suo contrario. L'arte è qualcosa che tocca i sentimenti nella loro più profonda intimità, e quando un'epoca vive di forti passioni e conserva intatto il senso del pudore, non ama specchiarsi in questi sentimenti, ma preferisce guardarli alla lontana voltando il cannocchiale del tempo.

Con la Traviata Verdi penetrava con violenza nel sacrario del cuore umano, scivolando sul piano inclinato di una melodia fortemente espressiva e densa di commozione. La vicenda musicale traduceva un contenuto che non poteva essere argomento di conservazione collettiva, come avviene in teatro, ma di riflessione emotiva nella solitudine della propria intimità. Era una musica da leggere quella, per la sua efficacia insinuante, e non a torto qualcuno la definì musica da camera.

Il trasferimento in altra epoca delle vicende e dei costumi della Traviata, si rivelò, perciò, un espediente necessario ed efficace per assicurare all'opera quel successo che le fu tributato appena un anno dopo, il 6 maggio 1854, al teatro San Benedetto di Venezia.

Oggi la Traviata è tornata alla sua versione originale, ma rimangono inalterate le prospettive del tempo che lasciano al sentimenti una più ampia libertà di movimento. Si può dire anzi che l'anacronismo sia l'aspetto più suggestivo di quest'opera che respinge con la musica il verismo dell'originario testo teatrale. L'atmosfera dell'opera è tutta condensata nei preludi e da essi si diparte per dominare la scena da un capo all'altro.

•

La stagione musicale romana presenta un'intensa attività su tutti i fronti. Al Teatro Argentina Hermann Scherchen, che ha diretto fra l'altro, con esasperante ed accademica precisione, la più drammatica sinfonia di Beethoven: la quinta, si è preso l'incarico di guidare un tentativo di infiltrazione da parte delle cosidette avanguardie del modernismo musicale. Così ci ha fatto ascoltare la «Toccata Messicana» di Carlo Chavez, che per essere una composizione per strumenti a percussione (leggi timpani, tamburi, piatti, grancassa, eccetera) ha minacciato gravemente l'incolumità del nostro udito. E tutto questo per farci assaporare un'esercitazione di ritmo puro.

Ritmo e solfeggio erano invece gli assenti ingiustificati nel concerto eseguito al «Quirino» dal pianista Carlo Lombardi, un americano di origine italiana.

Considerando forse troppo lungo il programma, il pianista ha preferito darcene un sunto saltando una fortissima percentuale delle note segnate nelle partiture e rinunciando a qualsiasi tentativo di interpretazione. Gli applausi di circostanza devono avergli dato l'esatta sensazione dell'incommensurabile cortesia e tolleranza del nostro pubblico e, a titolo di ringraziamento, ha eseguito allora fuori programma e con insolita correttezza un ricordo di infanzia: la Berceuse di Chopin.

Sul programma abbiamo letto che il pianista Carlo Lombardi sta svolgendo in Italia una tournée che lo porterà in tutti i principali centri musicali della penisola. Ma non si può studiare anche in Italia una specie di legge sull'immigrazione che ci difenda almeno dalla invasione di artisti di questo calibro?

Al teatro Nuovo di Milano continua con successo lo svolgimento dell'interessante stagione concertista dell'Ente de «I pomeriggi musicali» di Milano.

Il 10° concerto della presente stagione (ottava dalla fondazione) è stato diretto da Ennio Porrino e comprendeva, oltre a musiche di Donizetti, Bocherini e Cherubini, tre novità dello stesso Porrino: Sinfonietta dei fanciulli, ouverture; Canti di Stagione per soprano e orchestra; Nuraghi (tre danze primitive sarde).

Del Porrino abbiamo già messo in evidenza, su queste colonne, i nobili e severi intendimenti artistici, e ciò che la sua musica rappresenta, come sviluppo di una tradizione, nel caos delle esperienze moderne. Siamo perciò lieti di registrare un nuovo successo all'attivo della sua opera.

Dante Ullu

• I due premi d'un milione ciascuno, destinati annualmente, dalla Presidenza del Consiglio, ad autori drammatici che se ne siano resi meritevoli per importanza e durata di attività, sono stati attribuiti, su proposta del Consiglio Direttivo del Sindacato Nazionale Autori Drammatici, ad Alberto Colantuoni e a Rosso di San Secondo. L'attività del primo si compendia a tutt'oggi in una quindicina di notevoli opere apparse fra il 1915 e il 1950, con particolare risonanza per *La guarnigione incatenata* e *I fratelli Castiglione*, tradotti e rappresentati in decine di Paesi d'Europa, d'Asia e d'America. Il nome del secondo è legato al rinnovamento novecentesco del teatro italiano, con più di trenta opere, fra il 1908 e il 1945, alcune delle quali notissime anche all'estero, come *Marionette che passione* (la più rappresentativa), *La bella addormentata*, *Una cosa di carne*, *La scala*, *Tra vestiti che ballano*, ecc. I premi ora attribuiti s'intendono collegati con la decorsa stagione 1951-52. Per la stagione in corso, altri due premi saranno assegnati, al termine della stagione stessa.

MEMORIE E «IMPORTANZA»

Continuazione dalla pag. 1.

Talleyrand, publiées par le duc de Broglie. Paris, Calmann-Lévy, 1891).

Si comincia a respirare: uno spiraglio di finestra sulla strada di tutti è stato aperto.

Ma i polmoni si dilatano addirittura, allorchè, più che uno spiraglio, un bel finestrone viene spalancato da quel gran galantuomo che si chiama Beniamino Franklin, all'atto di spiegare perchè s'è messo a narrare la propria vita.

«Finalmente (è meglio confessarlo, che già non mi si presterebbe fede quand'anche lo negassi) *soddisferò, per avventura, non poco alla mia vanità*. Generalmente parlando, per quanto uno sia gonfio di vanità, la detesta in altrui; ma, quanto a me, *la rispetto ovunque la trovo, stimandola utile a coloro che ne sono signoreggiati* ed a quelli che ne dipendono; ed anzi direi che in molte circostanze la vanità non si dovrebbe contare fra i difetti della vita, e rendere grazie alla Provvidenza...».

Il che, vivaddio, è parlar sincero; e, oltre tutto, serve magnificamente a farsi amico il lettore.

Ma anche più rotondamente parla Vittorio Alfieri, il quale non ha fatto mai mistero dell'immenso potere che su di lui ha avuto quell'amor di se stesso che, in definitiva, egli considera una «preziosissima cosa», un dono fatto dalla natura all'uomo per stimolarlo ad alti ideali, allorchè a quest'amor di se stesso si congiungono una ragionata cognizione dei propri meriti ed un illuminato trasporto per il vero ed il bello. Anzi, l'Alfieri fissa senz'altro una regola generale: «Il parlare, e molto più lo scrivere, di se stesso nasce senza alcun dubbio dal molto amor di se stesso». Per il che, egli, a giustificazione dell'*Autobiografia* non ricorrerà a deboli scuse od a illusorie ragioni. Pregiudizialmente, dichiara che andrà notando e significando quel che l'amor di sè gli detterà. «Io perciò ingenuamente confesso che allo stendere la mia propria vita inducevami, misto forse ad alcune altre ragioni, ma *vieppiù gagliardo di ogni altra, l'amore di me medesimo*»; sicchè, «senza polemizzare più a lungo sui generali, io passo ad assegnar le ragioni per cui questo mio amor di me stesso mi trasse a ciò fare...» Difatti, questo suo, esclusivo e fosforoso, angelo custode che poeticamente egli appella «amor di me stesso», ma a volte, più scorrevolmente, chiama «il solito amor proprio» (*Giorn.*, 21 apr. 1777), si affaccia ad ogni angolo della sua via e del suo diario: a che scopo, dunque, dissimularselo e dissimularlo? Meglio, assai meglio, farsi aprire la strada da lui, scopertamente e persino sfacciatamente: in modo che chi gli venga incontro possa vedersi da quegli occhi fosforosi frugato, ed eventualmente, fugato.

Scrive, del resto, il secentista marchese Virgilio Malvezzi, nel suo *Davide perseguitato* (Venezia, 1693, pag. 348): «Io non sono mai stato d'opinione che l'amare se stesso più de gli altri sia imperfezione, anzi ho creduta imperfezione il non amare se stesso più de gli altri».

Rodolfo de Mattei

NOTIZIARIO DI STUDI CLASSICI

Mi propongo di dare periodicamente in questa rubrica brevi e copiose notizie — specialmente bibliografiche, ma non solo bibliografiche — riguardanti gli studii classici e soprattutto lo studio della civiltà romana, le quali possano interessare non solo gli specialisti, che hanno le loro proprie rassegne — in Italia oramai forse anche troppe — ma largamente le persone colte in genere: con lo scopo di avvicinare siffatti studii alla cultura moderna, dalla quale mi pare che essi si vadano, non senza danno, sempre più allontanando. E' in me infatti, come in altri, viva la fede che gli studii classici e soprattutto quelli che riguardano la civiltà romana antica debbano essere ancora una volta il fattore più efficace della rinascita, auspicata, oggi, anche geograficamente, molto più vasta e complessa di quella dell'Età carolingia e del Rinascimento: debbono essi, ancora una volta, additare le vie che la civiltà dovrà percorrere per un vero progresso umano, affinchè il mondo non si svii dietro false immagini di bene, ascoltando voci che gli vengono da gente d'Oriente, immemore, o da popoli dell'Occidente, troppo giovani e inesperti per poter fare da maestri.

E comincio dal dar notizie di un ottimo volume apparso di recente appunto con tali propositi: a esso hanno collaborato molti tra i più insigni studiosi italiani sotto la guida di due maestri, di cui il primo, lasciandoci, dolorosamente, per sempre, ha legato all'altro — testamento la «*Prefazione imperfetta*» a questo libro — la fede qui sopra espressa. Il libro ha per titolo *Guida allo studio della civiltà romana antica*; il I volume di 737 pagine sarà prestissimo seguito dal II; lo pubblica una giovanissima casa editrice napolitana, l'«Istituto editoriale del Mezzogiorno», che inizia l'opera sua, sotto i migliori auspici, con due intenti, quello cioè di collaborare al nostro ideale con pubblicazioni scientifiche e di divulgazione riguardanti gli studii classici, e l'altro di dare alla Scuola testi di varie materie, coscienziosamente redatti e quindi veramente utili, ciò che poi è un mezzo indiretto per operare la suddetta collaborazione, giacchè, innanzi tutto, in Italia — e non solo in Italia — deve risorgere la Scuola, integralmente.

Il primo volume, con sicurezza scientifica, alla luce dei più recenti studii e al calore di quella fede che fece concepire quest'opera a Vincenzo Ussani nei torbidi e paurosi ultimi anni della disgraziatissima recente guerra e nell'immediato dopoguerra, offre un'ottima guida a chi voglia avventurarsi nel campo della geografia ed etnografia dell'Italia antica, della storia di Roma, della religione romana, dei rapporti tra l'impero romano e il cristianesimo, delle antichità politiche e militari, del diritto, dell'industria e commercio e perfino dell'agricoltura, zootecnia, pastorizia e pesca presso i Romani.

Il secondo volume, come appare dal prospetto [illegible], denso di materia.

Quest'opera, secondo il primo divisamento, avrebbe dovuto uscire in 14 fascicoli di circa 100 pagine ciascuno, e infatti il primo fascicolo fu pubblicato nel gennaio e il secondo nell'aprile del 1947 dalla Casa editrice romana «Della Bussola». Ma un tal sistema di pubblicazione per libri del genere presenta notevoli difficoltà e inconvenienti. Di fronte a essi l'Ussani stabilì di attendere che il lavoro nel manoscritto fosse compiuto in ogni sua parte e le varie parti armonizzate dalle assidue amorose sue fatiche, alle quali si aggiunsero poi quelle del diletto suo discepolo, l'Arnaldi. All'Arnaldi, per la morte del Maestro, è toccato di portare a termine questa pubblicazione, che l'*Istituto editoriale del Mezzogiorno* sta curando con lo stesso amore di chi la ideò e di chi l'ebbe in eredità.

La trattazione di tutti gli argomenti — dico *tutti* — è stata affidata a specialisti del valore di *Arangio Ruiz, De Grassi, Giannelli, Lugli, Pace, Pallottino, Ricciotti*, tanto per citare qualche nome.

Tutto ciò ho voluto dire perchè non si pensi che si tratta d'uno dei cento manuali ammanniti tumultuariamente in vista dei prossimi concorsi a cattedre di scuole medie, una non piccola parte dei quali è redatta in un modo che

non homines, non di, non concessere columnae.

Certo che questa *Guida* può rendere veramente ottimi servigi agli studenti delle Facoltà di Lettere, ai candidati ai suddetti concorsi, agli insegnanti delle scuole medie, ma non solo a costoro tenne fisso lo sguardo l'Ussani in questa sua nobile fatica, com'è manifesto nella sua *Prefazione*. Egli pensò a tutti coloro che spesso sentono il bisogno di qualche notizia dell'antichità classica, notizia o ignorata del tutto o imperfettamente conosciuta o da *aggiornare*, come si dice; che cercano l'indicazione di libri sicuri che possano chiarire questa o quella loro idea sulla civiltà romana e sul suo reale valore; che tutto ciò sentono il bisogno di trovare non nel grigiore d'un catalogo, ma dettato, chiarito, indicato da una mente che pensa, da un'anima che sente.

E passiamo alle notizie spicciole.

— Nel fascicolo 4-5 del 1952 della rivista *Atene e Roma* REINO HAKAMIES ci dà un'utile rassegna degli studii latini in Finlandia: è veramente interessante.

— Una rivista di studii classici destinata a un largo pubblico sono gli *Estudios clásicos*, che si pubblicano a Madrid.

— PLAUTO merita di essere ben conosciuto per la particolare luce che la sua commedia spande sulla civiltà romana del III e II secolo. A questa conoscenza reca un rilevante contributo il recentissimo volume di FRANCESCO DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma* (Pubblicazione dell'Istituto Universitario di Magistero di Genova, 1952, pp. 344).

— Nel vol. IV degli Atti dell'Accademia Pontaniana N. S. è degno tra gli altri di nota uno studio di F. GIANCOTTI, *Per l'unità artistica dell'Eneide*.

— Chi vuole delle idee chiare e brevemente esposte sull'*Epigrafia latina*, che è una disciplina di largo interesse, troverà molto utile il piccolo volume di RAYMOND BLOCH, *L'épigraphie latine* (Parigi, Presse Univ. 1952, pp. 112).

— Interesserà ai nostri lettori — dato che tutti conosceranno certo il bel volume di JEAN BAYET su la *Littérature latine*, scritto non solo con la ben nota dottrina di questo maestro ma anche in forma molto attraente — sapere che questo professore di filologia latina alla Sorbona è stato per alcuni anni chiamato a dirigere l'*Ecole Française* di Roma (Palazzo Farnese).

— Sebbene la *tragedia greca* abbia formato oggetto di numerosi studii, tuttavia più di un problema che la riguarda non ha avuto ancora una soluzione soddisfacente: alcuni di questi problemi son discussi in un recente volume di CARLO DEL GRANDE — non nuovo a siffatte ricerche — sull'*Essenza e generi della tragedia* (Napoli, L. Ricciardi, 1952; pp. XII, 341).

— Di largo interesse è il libro di WALTHER REHM, *Griechentum und Goethezeit, Geschichte eines Glaubens*, di cui è apparsa recentemente la 3ª edizione (Monaco, Lehnen, 1952; pp. 440), nella quale resta tuttavia qualche conclusione alquanto avventata.

— Invece molto cauto mi pare lo studio di J.A.K. THOMSON su *Shakespeare and the classics* (Londra, Allen e Unwin, 1952, pp. 256), che avrebbe potuto avere però uno sviluppo anche maggiore.

— Nel 1952 si sono spenti in età avanzata due studiosi assai benemeriti degli studii papirologici, se pure i loro nomi non ebbero uguale risonanza: *Medea Norsa* a Firenze, *Frederic George Kenyon* a Londra.

A. G. Amatucci

LO STUDIO DELLA MUSICA

Continuazione dalla pag. 1.

i Conservatori e gli Istituti d'insegnamento musicale delle grandi città non languiranno più per la scarsezza o la mediocrità intellettuale degli allievi, ma dai frequentatori migliori di questi Corsi popolari attingeranno vitalissima linfa. Il culto della musica non sarà in avvenire monopolio di poche migliaia di tecnici «specializzati», bensì patrimonio comune dell'intera collettività nazionale. Infine, la musica, per la sua stessa universalità, per la presa diretta, ch'essa esercita su tutta la personalità umana, diverrà ancora una volta nella storia elemento essenziale nella formazione spirituale educativa, rettificando tante perniciose aberrazioni attuali dall'autentica bellezza estetica, costituirà un formidabile contravveleno contro una concezione della vita unicamente polarizzata su valori economici e materialistici.

E questo è il nostro voto.

Alberto Ghislanzoni

IL PEDANTE

Lingua telegrafica

Gran guaio anche questo! Non passerà molto tempo che lo stile dei telegrammi diverrà abituale nella lingua di tutti i giorni: e, mentre gli scolaretti non sapranno più scrivere ai loro genitori la cara e affettuosa letterina di Natale, saranno invece capaci di... «far pervenire» loro un severo e secco messaggio di questo genere: Auguroví Natale ricco tante benedizioni.

— Ma non c'è nulla da ridire; — osserverà il solito difensore delle «esigenze» della lingua «attuale» — è questione di tempo e di spazio: oggi c'è poco di tutt'e due; oggi tutti hanno fretta...

E noi dovremo, pazientemente, porger l'orecchio a un coro fastidioso e petulante di luoghi comuni (anche qui gli *slogan*!), ciascuno dei quali terrà nascosto, dietro di sè, un buon pretesto.

— Oggi non c'è spazio, oggi si ha fretta...

— Tant'è vero — potremo finalmente rispondere — che, come oggi, non si è mai scritto e stampato e cianciato tanto!...

Mi sono nati questi pensieri, quando il solito amico dell'ufficio di collocamento (quello da cui, come già s'è detto, si è presentato l'Apostrofo) è venuto a dirmi che era andata da lui un'altra rispettabile e illustre persona, disoccupata anche lei: la preposizione DI!

E' vero, perbacco. Passando oggi per una via della città, leggo questo cartello (uno dei tanti aggiunti ai simboli stradali dell'A.C.I.): «*DIVIETO TRANSITO a tutti i veicoli nei giorni festivi*». La lunghezza della dicitura esclude, come causa dell'omissione del *di*, il risparmio dello spazio...

Ed ecco mi viene in mente un altro cartello-avviso, letto quest'estate sull'incantevole *Lungolago* di Malcesine del Garda: «*Divieto fare il bagno*». Mi ricordo che, sul momento, avevo pensato ad una distrazione di chi lo aveva scritto. Ma no! più avanti ne avevo trovato un altro, e poi un altro, e poi altri ancora, tutti recanti l'identica scritta: «*Divieto fare il bagno*».

Ma volete sentire che cosa c'è scritto sulla facciata del nuovo palazzo di una banca di Pontedera? «*Cassa Risparmio di San Miniato. Filiale di Pontedera*». E sapete con che caratteri sono scritte quelle due prime parole? Con lettere in rilievo alte non meno di mezzo metro!... Si parlerà, anche qui, di mancanza di spazio? Oppure, la ragione del non aver scritto *Cassa di Risparmio*, dovrà ricercarsi nell'estrema [illegible] amministrativa della banca, legata fino a questo punto al suo principio e al suo nome di «Cassa di *risparmio*?».

Scienza, coscienza

Uno dei più strani difetti della pronuncia toscana moderna è per me la soppressione della «i» nelle parole *scienza* e *coscienza*: *scènza, coscènza* ti dicono (e ti scrivono, anche, non troppo di rado!). Strano assai io considero tale difetto, perchè Dante scriveva:

> Ed egli a me: - Ritorna a tua scienza -
> (Inf. VI, 106)
>
> pur che mia coscienza non mi garra
> (Inf. XV, 92)
>
> O dignitosa coscienza e netta!
> (Purg., III, 8):

dove la «i» è pronunciata al punto da far sillaba a sè. Se invece la «i» si fosse potuta tacere nella pronuncia, Dante avrebbe certamente scritto, come più comodo:

> Ed egli a me: - Ritorna alla tua scienza -
> e:
>
> pur che la mia coscienza non mi garra:

come del resto scriveremo noi, oggi che, se anche pronunciata, la «i» non fa sillaba a sè, ma è invece unita alla «e» per dittongo. E infatti noi abbiamo perduto di vista ciò che Dante aveva invece molto bene presente, e che i suoi lontani nipoti toscani d'oggi trascurano del tutto: che quella «i» è una parte *insopprimibile*, non solo, ma addirittura *fondamentale* del «tema» delle due parole, tutte e due derivanti dal latino *sci-re* (sapere). I Toscani del '300, rispettosamente, staccavano dal resto questo tema *sci* anche nella pronuncia; quelli d'oggi lo annullano del tutto, spesso anche nella grafia.

Ma, per compenso, in altri casi simili i Toscani sono lodevolissimi; per esempio, nelle parole derivate da *via*, di cui è nettamente salvato il tema *vi*: così dicono *vi-aggio* (propriamente: l'atto del percorrere una via: il procedimento è lo stesso di *mont-aggio, vassall-aggio*, ecc.), *vi-aggiare, vi-atico* e *Vi-areggio*. Anche in *Via-reggio*, difatti, entra la parola *via*. E se a un abitante di questa città voi domandate di dov'è, egli vi risponde che è di *Vi-areggio*, o che è *Vi-areggino*.

Sottolineare

Quale relazione abbiano le cariche politiche con l'ufficio del disegnatore o dell'archivista, nessuno — credo — saprà mai spiegarlo. Eppure, per buona parte della loro giornata, ministri, senatori, deputati, presidenti e segretari di assemblee, di comitati, di sottocomitati, ecc. *sottolineano*. Che cosa? ora la «necessità», ora l'«opportunità», ora la «importanza».

Divulgatore della strana operazione è soprattutto il *Giornale Radio*, nelle sue molte edizioni quotidiane. Secondo i suoi redattori, i più illustri personaggi politici (anche i «grandi»!) non sarebbero altro che degli automi costruiti in serie per essere occupati a tirare continuamente righe sotto le parole *opportunità, necessità*, ecc.

Anch'io vorrei *sottolineare la necessità* di dare il bando a simile espressione, che pretende forse di essere immaginosa e originale, mentre è invece soltanto ridicola. E ciò sarebbe possibile anche salvando le cosiddette «esigenze del linguaggio giornalistico».

Sposare e sposarsi

A Roma e soprattutto in Toscana è consueto l'uso assoluto del verbo *sposare*: «Il tale sposa oggi, mia figlia ha sposato in Duomo; ecc.». Invece nel resto d'Italia si preferisce la forma riflessiva: «Il tale si è sposato oggi...».

Quale dei due modi è corretto? Tutt'e due. Però, tra l'uno e l'altro, c'è una certa differenza, che andrebbe osservata.

Sposare si riferisce, per lo più al luogo o al tempo della cerimonia (*Abbiamo sposato un mese fa. Ha sposato in Duomo*) oppure indica, più generalmente, l'azione, ma limitata, sempre, *a un momento* (p. e., Pirandello, «Un'idea», da *Novelle per un anno*, vol. II: — Per una donna come lei, del resto, è meglio non sposare. —).

Sposarsi tende, invece, assai più a significare l'inizio di un nuovo stato. Due esempi: *Mi sono sposata dieci anni fa; Tutti i miei figlioli si sono sposati*; che si potrebbero voltare in: *Sono sposata da dieci anni; Tutti i miei figlioli sono sposati*, senz'alcuna deformazione del significato. Al contrario, la deformazione ci sarebbe, se noi dicessimo: *Ho sposato dieci anni fa; Tutti i miei figlioli hanno sposato*. Queste ultime due frasi, infatti, ci farebbero pensare, anzichè allo stato matrimoniale abbracciato da più o meno tempo, alla cerimonia nuziale o... al «passo fatto» (per dirla col linguaggio della filosofia popolare!).

Franco Fochi

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

Questo contributo bibliografico vorrebbe anche illustrare uomini e ore e opere vociane: ecco perchè alcune voci, riguardanti, attraverso le opere, i momenti più sensibili, o più caratteristici, di quei vivi anni, riportano brevi commenti, notizie, testimonianze.

Per gli scrittori «vociani» abbiamo limitato la bibliografia degli scritti, in volumi o in riviste letterarie o in giornali, a quelli che possono interessare, anche marginalmente, la storia, o la semplice cronaca, di quei giorni. (Si consulti: L'indice della «Voce» di E. Falqui).

I.

AGNOLETTI F.: *Il lattaio e la cavalla*, «Voce», 10 novembre 1910.
— *Renato Serra*, «Voce», 15 ottobre 1915.
— *Dal giardino all'Isonzo*, Firenze, 1918 [II ediz. integrata da B. Agnoletti, Firenze, 1937].
— *Il Bordone della Poesia*, Firenze, 1930.

ALAMIR: *Slataper e la coltura triestina*, «Il Popolo di Trieste», 20 novembre 1940.

ALBINI G.: *R. Serra*, «Resto del Carlino», 27 luglio 1915.

ALCARO A.: *S. Slataper*, Roma, 1918.

ALERAMO S.: *S. Slataper*, «Illustrazione Italiana», 9 gennaio 1916.

ALESSANDRINI G.: *Panorama della poesia italiana dell'ultimo cinquantennio*, «Rassegna nazionale», gennaio-marzo 1952.

ALESSI G.: *R. Serra*, «Ansedonia», gennaio-marzo 1941.
— *Sette profili*, Padova, 1941 [Cecchi, Soffici, Baldini...].

ALGARDI A.: *Pagine di Viatori*, Genova, 1929.

ALICATA M.: *Appunto per le riviste letterarie*, «Lettere d'oggi», luglio 1914 [Dalla *Voce* al *Frontespizio*].
— *Jahier*, «Ruota», aprile 1940.
— *Il cammino di Cecchi*, «Primato», 15 gennaio 1941.
— *Motivi di Pea*, «Ruota», 1941.
— *Motivi di Stuparich*, «Primato», III, 1942.

ALIOTTA A.: *L'Estetica del Croce e la crisi dell'Idealismo moderno*, Napoli, 1920.

ALLODOLI E.: *Domatore di pulci*, Firenze, 1911 [Papini...].
— *Vecchi e nuovi, forestieri e nostrani*, Milano, 1923.
— *Il ragazzo Papini*, «Lo Spettatore Italiano», agosto-settembre 1942.
— *Renato Serra*, 23 agosto 1938.

ALLODOLI E. - PAPINI G.: *Cinquantenario di una amicizia*, (1892-1942), Firenze, 1942.

ALLOGGIO S.: *R. Serra*, «Humanitas», 1° agosto 1915.
— *Saggi non finiti*, Milano, 1927 [dedicati a scrittori degli ultimi cinquantanni].

ALMANACCO DELLA VOCE, Firenze, 1915 [Scritti di: F. Agnoletti, L. Ambrosini, G. Boine, E. Cecchi, B. Croce, G. Gentile, C. Govoni, P. Jahier, G. Lombardo-Radice, Th. Neal, N. Moscardelli, R. Murri, A. Oriani, A. Palazzeschi, E. Pea, G. Papini, C. Rebora, G. De Robertis, E. Ruta, G. Santini, R. Serra, U. Saba, C. Sbarbaro, S. Slataper, A. Soffici, A. Vedrani. - Ritratti di: F. Agnoletti, G. Bastianelli, B. Croce, G. Gentile, C. Govoni, P. Jahier, G. Lombardo-Radice, N. Moscardelli, Th. Neal, A. Oriani, R. Murri, A. Palazzeschi, G. Papini, E. Pea, I. Pizzetti, G. Prezzolini, C. Rebora, G. De Robertis, E. Ruta, U. Saba, T. Santini. - Musiche inedite di G. Bastianelli e I. Pizzetti. - Illustrazioni di: Boccioni, Carrà, Cézanne, Degas, Gauguin, Picasso, Rosso, Rousseau, Soffici. - Un volume di circa 200 pagine. Costava L. 1,25; per gli abbonati alla «Voce»: L. 0,95].

ALVARO C.: *Ultime lettere dal campo di R. Serra*, «La Stampa», 26 agosto 1915.
— *L'età della letteratura*, «900», autunno 1927.
— *La prosa*, «900», agosto 1928.
— *Lo spirito letterario dell'Italia moderna*, «Atlantica», New York, dicembre 1929.

AMBROSINI L.: *E. Thovez*, «Voce», 4 marzo 1909.
— *Prefazione alle «Ultime lettere nell'Esame di Coscienza»*, Milano, 1914.
— *R. Serra*, «Stampa», 14, 26 settembre, 17 dicembre 1914; 13, 15 febbraio 1915; 23 settembre 1916 - «Cittadino» (Cesena), 24 luglio 1921.
— *Teocrito, Ariosto, minori e minimi*, Milano, 1926.

[«La *Voce* seppe essere giornale letterario, e non lo si rimpiangerà mai abbastanza, oggi che un simile risultato appare estremamente arduo. Si pensi a un Ambrosini, il quale al di fuori della rivista non offrì mai esiti di prim'ordine, e che pure consegnò alla *Voce* indagini che, anche se imperfette, furon tra le più vive, tali da suscitare ancora qualche goffa imitazione: le ricerche sui grandi quotidiani del tempo, ad esempio», C. Gorlier].

AMENDOLA G.: *Il Mezzogiorno e la cultura italiana*, «Voce», 7 gennaio 1909.
— *Storia di dieci anni* (1899-1909), «Voce», 18 agosto 1910.
— *S. Slataper*, «La Voce», 13 giugno 1912.
— *Etica e biografia*, Milano, 1915 [Slataper, Michelstaedter...].

AMORETTI G. V.: *S. Slataper*, Torino, 1918.
— *G. Boine e la letteratura italiana contemporanea*, Bonn, 1922 [con bibliografia].
— *G. Boine*, «Enciclopedia Italiana», VII, p. 290.

ANCESCHI L.: *R. Serra*, «Letteratura», dicembre 1941.
— *Lirici nuovi*, Milano, 1943.
— *Civiltà delle lettere*, Milano, 1945.

ANDREOLI A.: *Antologia storica della critica letteraria italiana*, Milano, 1927.
— *R. Serra*, «Scuola e cultura», ottobre 1940.

ANGELINI C.: *Pascoli moderno*, «Voce», 15 aprile 1915.
— *R. Serra*, «Romagna», 15 gennaio 1913 - «Voce», 15 ottobre 1915; «Cittadino», 24 luglio 1921 - «Resto del Carlino», 13 novembre 1927 - «Popolo d'Italia», 5 febbraio 1942; «Gazzetta del Popolo», 27 marzo 1951 (v. «Scritti in onore di R. S.»).
— *Testimonianze cattoliche*, Pavia, 1928 [Papini...].
— *Il lettore provveduto*, Milano, 1933 [Papini, Soffici, Linati, Baldini...].
— *Santi e poeti (e pazzi)*, Milano, 1939 [Serra...].
— *Carta, penna e calamaio*, Milano, 1944 [Serra, Papini, Linati...].
— *Uomini della «Voce»*, in «Carta, penna e calamaio». [«Destinati a restar giovani. Chi ha aperto quei fonti, vi si rifletterà lungamente. Chi ha inventato quella passione, avrà allegria per molti giorni. Di essi invecchierà — è già invecchiato — qualche cosa, molto; ma è l'esterno di essi, non essi (...). *L'uomo finito, Giornale di bordo, Cento pagine di poesia, Arlecchino, Opera prima* per solidità fantastica, rallegratura di colore, rarefazione di stile, inventività verbale, intimidiscono ancora le sontuose miserie di tanti garzoncelli scherzosi»].
— *Omaggio a Benedetto Croce*, «Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo», aprile 1946 [«Ciascuno di noi qualunque sia il suo orientamento spirituale e la educazione e l'abito e gli uomini, ma che della cultura faccia una condizione di civiltà e di vita e, direi, un aumento di onestà, deve qualcosa a lui (...). Molto Croce vive in noi, anche in chi non lo confessa. Se d'Annunzio fu un modo di vivere, Croce è, più severamente, un modo di pensare; intendo soprattutto come esigenza di disciplina e atteggiamento di gusto. E ognuno ha il suo «episodio» con Croce, che vorrà narrare in forma di ricordo o d'augurio, di riparazione o di ringraziamento. Il mio mi è tanto più caro in quanto c'è di mezzo Renato Serra. Erano gli anni ch'ero capitato a vivere nella più pura e simpatica città di Romagna e Serra che aveva scoperto qualche piccolo pregio in un mio quadernetto capitatogli in mano, mi consigliò di mandarlo a Napoli al Croce. Croce mi rispose molto affabilmente: alleggerissi le pagine di qualche indugio lezioso e fastidioso, e le mandassi alla *Voce* di Prezzolini come a luogo naturale. Per una disciplina cui mi piacque essere docile, le tenni invece nel mio cassetto. Ma il buon consenso di Croce mi rallegrò, e gliene fui grato come d'un credito che mi faceva e d'un valido stimolo al lavoro. Come fu, dunque, che poco dopo e proprio sulla *Voce* passata da Prezzolini a De Robertis, gli dissi contro male parole con una sufficienza gratuita che non mi pare mi sia mai appartenuta e ancora oggi mi umilia? In quel tempo Croce aveva detto male del Pascoli (...)»].
— *L'Ermetismo*, «Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo», aprile 1946 [Soffici, Papini, Serra: «il cui lume ancora ci raggiunge...»].
— *In onore di R. Serra*, «Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo», settembre 1948.
— *Acquerelli*, Brescia, 1948 [a pag. 60 parla di Renato Serra: «Ditemi che ne è della Biblioteca, dove nel novembre del '910 vidi la prima volta Renato Serra venticinquenne, innocente e bello come un garofano» (...)].
— *I frammenti del sabato*, Milano, 1952 [a pag. 65-66 parla di R. Serra: «Di lui, scrittore e lettore di poesia, è stato detto quello che non fu detto di nessuno della sua generazione, e il suo nome vive e opera in ogni cuore di italiano che appena sa di lettere»].
— *Giovanni Papini*, «Saggi di umanismo critico», giugno-settembre 1952.

ANGELINI C. - LINATI C.: *La porta d'oro*, Milano, 1946 [E' soltanto un'antologia scolastica. Ma è viva, sensibile, contemporanea. Cesare Angelini, nelle noticine introduttive, ci presenta molti degli uomini «vociani»: Serra, Soffici, Papini, Palazzeschi, Pea, Jahier, Cardarelli, Linati, Baldini, Onofri, Pancrazi].

ANGIOLETTI G. B.: *Di alcuni critici contemporanei*, «Esame», gennaio 1923.
— *Scrittori d'Europa*, Milano, 1928 [Cecchi...].
— *Una storia letteraria del nostro tempo* [a proposito della «Letteratura italiana del nostro secolo» di C. Pellizzi], «Critica fascista», 1° novembre 1929.
— *Servizio di guardia*, Lanciano, 1935 [Cardarelli...].
— *R. Serra*, «Risorgimento liberale», 9 novembre 1945.

ANILE A.: *R. Serra*, «La Diana», 30 agosto 1915.

ANTIGNANI G.: *Dalla Scapigliatura all'Ermetismo*, Salerno, 1950.

ANTONICELLI F.: *G. Ungaretti*, «Cultura», giugno 1934.
— *P. Palazzeschi*, «Cultura», febbraio 1935.

ANTONIELLI S.: *R. Serra*, «Fiera letteraria», 5 dicembre, 1948.

ANTONIOLLI M.: *C. Linati*, «La Perseveranza», 26 luglio 1916.

ANTONINI G.: *E. Pea*, nel «Teatro contemporaneo in Italia», L'Aquila, 1928.
— *Il romanzo contemporaneo in Italia*, L'Aquila, 1929.

APOLLINAIRE G.: *A l'Italie*, [versi], «Voce», 15 novembre 1915.
— *Désir - 4 heures*, [versi], «Voce», 31 gennaio 1916.
— *Tendre comme le souvenir*, Gallimard, Parigi, 1952 [Lettere d'amore del poeta a Madeleine Pagès. Al cune trattano dei rapporti di A. con la *Voce*. - «Questo gentiluomo *fantaisiste* è il teorico della pittura cubista e il probabile coniatore della parola *surrealismo*; è l'autore di *Alcools* e fondatore della rivista *Les soirées de Paris*. Ma è anche il portinaio di una fantasmagorica Parigi, allorchè ospiti illustri (ossia *incendiari*) vi fanno qualche scappata. Con Soffici e Carrà e poi con Marinetti e Palazzeschi, Papini scopre il volto sotterraneo dell'Europa, guidato da lui. E' all'ultimo piano del Boulevard Saint Germain che Apollinaire e Papini decidono di dare il segnale per togliere l'ultima muffa all'Europa. Ma siamo ormai al 1914. Soffici, in treno, guardando un panciuto fattore, pensa: «...e ora, per difendere questo budello ignorante, io devo andare ad ammazzare il mio amico Apollinaire, il mio amico Jacob...». Da «Papini - Settant'anni»].
— *Le guetteur mélancolique*, Gallimard, Parigi, 1952 [A pag. 142: *Devant l'Idéogramme d'Apollinaire*, articolo apparso, col pseudonimo Gabriel Arbouin, nelle «Soirées de Paris», luglio-agosto 1914 - Si accenna a Soffici e alla particolare ora lacerbiana].

APOLLONIO M.: *Critica ed arte nella cultura dei contemporanei*, «Civiltà moderna», dicembre 1932.
— *Letteratura dei contemporanei*, Milano, 1941.
— *Papini*, Padova, 1944.
— *Letteratura di oggi e di ieri*, «L'Uomo», 1945.
— *Critica ed esegesi*, Firenze, 1947.

APOLLONIO U.: *Sulla narrativa italiana contemporanea*, «Neue Schweizer Rundschau», gennaio 1942.

APOSTOLITI P.: *Aspetti del secolo*, 1928.
— *Giornali e riviste letterarie*, «Tribuna», 8 giugno 1935.
— *Sintesi della letteratura italiana contemporanea*, Milano, 1939 [Trad. in romeno da Fimen Constantinescu, in «Eu si Europa», Sibiu, settembre-marzo 1939].
— *La critica letteraria del Novecento*, «Meridiano di Roma», 4 settembre, 14 aprile, 12 maggio 1940.
— *Novecentismo, e «900»*, «Meridiano di Roma», 2 giugno 1940.
— *Il Novecento nella critica letteraria contemporanea*, Torino, 1941.

ARANGIO-RUIZ V.: *C. Michelstaedter*, «Il Convegno», 25 luglio 1922.

ARCURI U.: *Quattro uomini e molti libri*, Castrovillari, 1947 [Papini...].

ARGENTA F.: *S. Slataper*, «L'Ascesa», ottobre 1919.

ARGIRA P.: *C. Linati*, Napoli, 1917.

ARISTA G. B.: *Profilo di A. Soffici*, Firenze, 1942.

ARISTARCO: *Note su Angelini*, «Italia letteraria», 12 marzo 1933.

ASTALDI M. L.: *Nascita e vicende del romanzo italiano*, Milano, 1939.

ASTORI B. - COCEANCIG B.: *I volontari di Trieste e della Venezia Giulia*, Trieste, 1919 [Slataper...].

AVANCINI A.: *Storia letteraria d'Italia dal 1800 ai giorni nostri*, Milano, 1933.

ASSUNTI R.: *R. Serra*, «Quotidiano», 17 giugno 1948.
— *S. Slataper*, «Il Popolo», 8 settembre 1948.

Continua al prossimo numero.

C. M.

Le cortesi insistenze e l'incoraggiamento di eminenti estimatori della nostra fatica, ci inducono a pubblicare anche la bibliografia degli «Appunti per una storia de La Voce*». Intanto, in una «*Collezione di saggi e studi di Idea*» escono i due primi volumetti:*

CARLO MARTINI: *«La Voce» «...E' la migliore storia della* Voce *che si potesse fare»:* G. PREZZOLINI (L. 400).

GAETANO MARIANI: *«Gli umili nella narrativa degli epigoni manzoniani». Un interessante e importante capitolo di Storia del Romanticismo* (L. 200).

(*Per ordinazioni: c/c postale* 1/2160)

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 10 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 6 – ROMA, 8 FEBBRAIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61…

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

«STORIA DEL FOLKLORE IN EUROPA»

Le creazioni letterarie ed artistiche delle classi popolari, le leggende, i costumi, gli usi, spettacoli, feste ecc., non da ora, ma certo attirano sempre più l'interesse degli studiosi, e non per motivo di semplice curiosità o per ossequio alla moda, ma perchè la conoscenza di tutta questa vastissima produzione rivelasi essenziale e necessaria per la storia di noi stessi, della quale non ci è dato acquistare adeguata chiarezza, senza ad essa far capo. La storia della cultura e della civiltà si connette e si ingrana con le forme di vita, come di pensiero, delle classi popolari; pertanto ogni ignoranza di questo mondo popolare rende quasi impossibile o per lo meno compromette la adeguata e giusta visione e considerazione della storia della cultura e della civiltà, impedendole la chiara coscienza di se stessa.

Ma questo mondo ha una storia, come una storia hanno le società umane, le istituzioni, il diritto, i sistemi economici positivi, il fatto politico ecc. Ha una storia che accanto a concordanze, anche profonde, presenta una variopinta diversificazione, le estrinsecazioni più differenti, riflettendosi in esso il vario atteggiarsi ed il vario trasformarsi ed evolvere dei popoli e delle storiche condizioni, contingenze e circostanze.

Questo mondo tutt'insieme costituisce quello che con una parola sola è chiamato: *folklore*, oggetto di studio della scienza del folklore. Quale è il concetto preciso di questa scienza? Quale il suo problema? Può legittimamente esistere una scienza del folklore, come disciplina autonoma?

Questioni preliminari tutt'altro che facili, argomento di contrasto e di dibattito non chiuso.

Questo problema è tutt'altro che semplice; esso forma la premessa di una recente vasta e ben nutrita opera di Giuseppe Cocchiara dal titolo: *Storia del folklore in Europa*, uscita solo di recente per i tipi della Casa editrice Einaudi (Torino, pp. 622). Opera che intende essere la storia della *Scienza del folklore*, degli studi folkloristici, e non la storia delle manifestazioni folkloristiche, che sono per l'appunto oggetto ed argomento della scienza del folklore; non si può confondere l'una storia con l'altra, trattandosi di cose ben differenti.

Il Cocchiara, volendo stabilire la specificità e l'autonomia della scienza da lui coltivata, contesta la risoluzione di questi studi nella filologia, nella psicologia, nella etnografia, nella sociologia. Il problema proprio della scienza del folklore, egli scrive, «è un problema eminentemente storico, che tutti gli altri assomma e trasfigura, e cioè il problema filologico, psicologico, sociologico ecc...» (op. cit., p. 26). E certo la risoluzione non può in ogni caso avverarsi senza residuo alcuno; resta alla disciplina in questione, pare anche a noi, un nucleo suo proprio, irriducibile. Pel Cocchiara inoltre il folklore deve essere considerato come formazione storica; come le sue manifestazioni nascano, si affermino, si conservino e si tramandino, da quali bisogni scaturiscano, sotto quali spinte assumano diversa configurazione, il loro perpetuo divenire e rivivere, questo è compito proprio delle ricerche dello studioso del folklore, il quale però in via preliminare è chiamato a stabilire ciò che si intenda o debba intendersi per popolare, il suo ambito, i suoi confini, differentemente non potendo avere inizio la sua ricerca. Certo però, va rilevato, attraverso questa quel primitivo concetto di popolare, si elabora, si perfeziona. Al vivo fuoco del riscontro di fatto quel concetto assume contorni più precisi, più concreti, ma è esso che ha servito di filo conduttore, di guida, è esso che ha messo in grado lo studioso di iniziare la ricerca e di procedere in essa. La nozione concettuale è una prenozione, che dà il via alla ricerca, è un presupposto di questa necessario e indispensabile.

Ma la storia di un fatto o di un complesso di fatti da sola non basta a costituire una scienza, altre operazioni entrano in giuoco: la classificazione, la comparazione, la determinazione di nessi e dipendenze, principi e leggi ecc., operazioni che tutte insieme valgono a costituire il corpo di una disciplina scientifica del genere della scienza del folklore.

Queste cose vanno rilevate e ribadite, perchè una nozione completa, esatta e sufficiente di questa disciplina ne risulti e si affermi.

Quando storicamente nell'ambiente culturale europeo comincia essa ad affermarsi? Quali i suoi inizi?

Il Cocchiara ritiene col Saintyves, eminente studioso francese del folklore, che, come studio, questo sia nato dopo le scoperte geografiche del secolo XVI, in particolare quelle del Nuovo Mondo. Sarebbe stata la scoperta dell'America, che avrebbe suscitato l'interesse per questi studi. E', secondo il nostro Autore, allora che si viene formando una letteratura etnografica, che spazia nei confini dell'esotico e agisce da stimolo alla cultura europea e la spinge a trasformarsi nel senso di nuove esperienze politico-sociali, filosofiche, nonchè artistiche, in connessione delle quali acquistano vita e si sviluppano gli studi del folklore. Pertanto il Cocchiara non condivide la tesi che la scienza del folklore risalga al movimento filosofico dei secoli XVII e XVIII e tanto meno al Romanticismo. Ma, d'altra parte, deve essere rilevato, non si può negare, che col Romanticismo, che ha di mira le vive fonti e sorgenti delle formazioni culturali e sociali, gli studi del folklore compiano un notevole balzo in avanti.

Il compito, al quale risponde l'opera del Cocchiara, è quello di studiare come in Europa sia nata una coscienza del folklore e come da questa poi si sia in progresso di tempo formata la relativa scienza. La sua indagine pertanto è e vuole essere una storia interna di tutto un movimento di interessi intellettuali e di studi, che porta l'Europa alla ricerca di se stessa in ciò che essa ha di più intimo. Come tale essa ha la sua unità e il suo centro vitale nella cultura europea. E questo certamente appare anche a chi scrive come il suo *humus* fecondatore, per cui la scienza del folklore deve essere posta in intimo riscontro e in connessione adeguata con tutto il movimento culturale, di cui subisce i contraccolpi, ma sul quale anche esercita il suo influsso, come risulta dalla storia delle varie arti. E pertanto il punto di vista, da cui il Cocchiara si pone, ci sembra del tutto legittimo e giustificato.

Potremmo certo riferire anche in riassunto il contenuto di quest'opera del Cocchiara, ma questo richiederebbe un lungo discorso e la tirannia dello spazio non ce lo consente. L'opera si presenta ad ogni modo considerevole, fondata come è su un materiale imponente. L'Autore è pienamente informato di questo grandioso sviluppo, che, prendendo il suo abbrivo dalla scoperta dell'America, dal mito del *buon selvaggio*, dalla conoscenza del mondo orientale immediatamente susseguente, e per cui ideali nuovi, nuove concezioni penetrano e si inseriscono nella cultura europea, attraverso le varie correnti dell'Illuminismo, del Preromanticismo, del Romanticismo, del Positivismo, della ricerca filologica, antropologica ecc. perviene, dopo sì lungo cammino, agli ultimi più recenti studi e contributi, agli aspetti più scientifici dell'indagine folkloristica, alle determinazioni teoriche odierne e contemporanee, con le quali il folklore acquista sempre maggiore dignità, più raffinato metodo e più elaborata tecnica di scienza.

Minuziosa e compiuta ricostruzione storica questa del Cocchiara, opera assai meritoria, che ci mette dinanzi, si può dire, la grande storia dello spirito europeo nelle sue diverse fasi ed atteggiamenti. La scienza italiana del folklore si arricchisce per l'opera del Cocchiara di un contributo dei più importanti, frutto, come è chiaro, di intensi anni di lavoro, di una passione veramente accesa per gli studi del folklore, ai quali egli ha dedicato tutta una vita di lavoro. La tradizione di questi studi, nei quali rifulse in Sicilia la grande figura di Giuseppe Pitrè, viene così proseguita nell'Isola ed ulteriormente svolta, in connessione ed accordo sempre con la generale cultura europea, da chi del Pitrè è stato in questi ultimi tempi lo studioso più diligente ed informato, dal Cocchiara, che è succeduto alla cattedra dal Pitrè tenuta ed ha a lui dedicato parecchi suoi studi, importanti ed apprezzati lavori. Ma il Cocchiara si è inspirato anche alle più recenti e fresche conquiste, ai più moderni orientamenti, conferendo al suo pensiero ed al suo metodo rigore investigativo e di interpretazione storica, che ne rendono più criticamente validi i suoi risultati.

Un imponente apparato bibliografico integra l'opera del Cocchiara dal quale ricevono luce i singoli capitoli di essa da lui trattati. Molte e magnifiche illustrazioni ne rendono più attraente e gradita la lettura; da esse tutto un mondo scomparso ritorna alla nostra memoria col fascinante fascino dell'arte. Un accurato indice dei nomi facilita il lettore nella ricerca.

L'opera del Cocchiara pertanto è degna di particolare segnalazione come quella che ci presenta un quadro grandioso e ben delineato del clima spirituale storico, al quale si ricollegano gli studi del folklore, i loro avanzamenti e progressi, le questioni teoriche a cui danno luogo. Ne riesce documentata e confermata senza meno l'importanza sotto molteplici aspetti di questi studi, contro i quali non ha oramai più presa la facile ironia di chi non sa vederne — e peggio per lui — lo aspetto fondamentale e serio per la conoscenza della vita dello spirito dei popoli. Ogni diffidenza pertanto nei confronti di questi studi va smessa e del resto tende a venir meno; il rigoglio e lo sviluppo al quale essi sono pervenuti, anche in Italia, dove essi hanno una lunga e bella tradizione, sono un indice chiaro ed una dimostrazione della loro importanza.

Continua a pag. 3.

Eugenio Di Carlo

SOMMARIO

Letteratura

Arte

Filosofia-Scienza

Musica-Teatro

L'ARTE COME RELIGIONE

Scopo di questo scritto non è illustrare un fatto che cade sotto gli occhi di tutti: l'immensa importanza che ebbe ed ha la religione come ispiratrice delle opere d'arte e specialmente delle opere d'arte popolare. Il discorso che noi vogliamo svolgere non è: tra i vari sentimenti e fenomeni, che sono oggetto di trattazione artistica — tra lo amore e l'odio, la natura e la guerra, eccetera eccetera — la religione occupa un posto importantissimo. Noi vogliamo invece sostenere che l'arte trova le sue radici più profonde nella religione; che l'arte, prima di essere atto estetico, è atto religioso; che insomma l'opera d'arte è in origine manifestazione di fede.

Questo concetto, che da tempo andavamo rimuginando dentro di noi, non avrebbe probabilmente potuto prendere immediata e chiara consistenza, se non avessimo letto un recente volume di Giuseppe Cocchiara — ordinario di tradizioni popolari nella Università di Palermo e continuatore diretto della grande tradizione lasciataci da G. Pitrè — nel quale volume, *Il linguaggio della poesia popolare* (Palermo, Palumbo, 1951), sono dedicate molte pagine ai rapporti fra arte popolare e magia. Vorremmo sapere come registrerebbero, alla lettura di queste pagine illuminate e illuminanti, i sostenitori della «arte per arte»: quelli che, nella loro mente, si son formati dei compartimenti ben distinti e: «Qua», dicono, «c'è la religione; e di qua l'arte: son cose ben diverse, che nulla hanno a che vedere tra loro». E se, risalendo nei millenni, van cercando di rispondere alla domanda: «Come è nata l'arte?», se la figurano come un'acquisizione relativamente recente e presso che esclusiva delle più progredite civiltà. In tale maniera ragionano molte persone di «cultura».

Giungerà nuovo ad essi apprendere che — per cominciare — le ninnenanne sono, in origine, formule d'incantesimo. Il Cocchiara ci enumera diverse ninnenanne siciliane, delle quali ci si preoccupa di salvaguardare, i bambini contro i malefici e il malocchio, contro le malattie e il maltempo. (L'umile lacciolo, che serve a dondolare la culla, serviva in origine «a formare un nodo, la cui funzione era quella di legare gli spiriti malefici perchè lasciassero in pace la creatura»; p. 173). Carattere di scongiuro rivelano anche i canti fanciulleschi. Il Cocchiara cita (p. 176) una invocazione siciliana alla luna: *Luna lunedda*. Noi potremmo citarne una friulana, analoga: *Lune lune, ven abas*. Ambedue sono la degradata reliquia di invocazione magica, perchè ricco sia il raccolto. Che dire poi delle umili filastrocche, che tutti ascoltano recitate per via dai bambini, e cui nessuno bada? Molte di esse ci appaiono ancor oggi come una ingegnosa ripetizione di simboli. (Chi abbia letto il rivelatore libro di Y. Hirn, *I giuochi dei bimbi*; Venezia, La Nuova Italia, 1929, sa che molti giochi e giocattoli odierni — aquilone, la palla, la trottola, il rombo — sono sopravvivenze di riti).

Gli stessi canti narrativi, che a prima vista parrebbero profani, sono ricchi di elementi religiosi, o quanto meno magici, quando non sono nati addirittura come atto di religione o magia, cioè come scongiuro, o preghiera. Ciò che può stupire non diciamo i profani o gli scettici, ma anche gli studiosi della poesia lirica in genere, e di quella amorosa in ispecie, è che anche il canto amoroso è nato come scongiuro. «Non è improbabile che l'incantesimo amoroso stia alla base della poesia popolare amorosa, ove si pensi che, in origine, il canto rivolto all'amata o all'amante è un'invocazione magica che ha finito col perdere il suo significato primigenio» (p. 184-5). Oggi, ormai almeno tra i volghi dei popoli civili, l'emozione estetica è finita col prevalere sull'interesse pratico; ma resta il fatto che in molti canti amorosi si riscontrano tracce d'incantesimo: l'attrattiva di una persona verso l'altra «determinata da un qualunque elemento che una di queste due persone riesca a trasfondere nell'altra» (p. 186); le credenze «secondo le quali si ritiene che si possa stabilire un parallelismo vitale tra l'organismo umano e il vegetale» (p. 188; vedi il capitolo dedicato alla cura dell'ernia nel volume di Raffaele Corso, *Reviviscenze*; Catania, Guaitolini, 1927); l'eco di riti nuziali antichissimi; la ripetizione, che nella sua vera essenza tende «a rafforzare la volontà dello scongiurante su ciò che si desidera» (p. 194; non bisogna dimenticare che «l'enumerare e il ripetere costituiscono uno dei mezzi fondamentali della magia; sicchè la ripetizione, quale si trova in molti componimenti della poesia popolare amorosa oltre che nella poesia iterativa, nasconde, a volte, nella magia la sua origine e il suo significato»; p. 197).

Il discorso può continuare per ogni forma d'arte popolare. La teoria mitica e quella ritualistica delle fiabe riallacciano questo popolarissimo componimento infantile a credenze storicamente individuate; i proverbi e gli indovinelli sono religione codificata; le danze campestri stagionali dei nostri volghi rivelano spesso la loro primitiva natura propiziatoria (vedi in proposito un altro recente volume, di Paolo Toschi, *Il folklore*; Roma, Studium, 1951). E le nostre signore, che con tanta grazia si adornano di anelli e di braccialetti e di collane, non sanno di portare seco, in sostanza, amuleti.

E' dunque alla credenza religiosa che si debbono in definitiva riportare non solo «la musica, la poesia e la danza, aspetti vari, anche se spesso unitari, di uno stesso fenomeno» (p. 198), ma anche ogni altra forma popolare, e non solo popolare.

Gianfranco d'Aronco

SIMULACRI E REALTÀ

MATHEMATICA NON SUNT BONA

Un tempo codesto detto era proverbiale. Poi fu citato da qualche spirito bizzarro, cui era sapido l'agro dei paradossi, più tardi sembrò una stranezza d'archivista odiatore delle cose nuove, ed oggi fa sorridere.

Le matematiche non sono buone? Aspre certo sono, e ogni giorno diventano più arrotanti. Ma sagge, e quindi buone, lo sono sempre state. Aride magari, ma ai nostri dì, copulate con la fantasia più raggiante e più cromatica. Eppure...

Eppure quel detto alludeva ad una verità che soltanto oggi ha intero il suo disco.

Le matematiche non sono nè buone nè cattive; sono matematiche e nulla più. Sono però l'opera dell'uomo, che trovano tuttavia, al di là dell'uomo, la loro tavola di valori. Sono indipendenti dall'uomo e quindi dalla sua morale. Di fronte alle matematiche, l'uomo entra in ecclissi. Ma non è in ecclissi dinanzi alla politica, alla economia, alla scienza in genere?

Così l'opera dell'uomo diventa il suo alibi. Lui piccolo e l'opera grande; lui meschino e l'opera strepitosa; lui pauroso e l'opera prometeica: insomma lui nulla e l'opera tutto.

Abbiamo perduto l'uomo perciò: la sua morale, cioè la tavola d'oro delle sue dignità, e quando a mezza voce quella s'azzarda a dir qualcosa, tutti, scienziati e artisti, a gridarle di tacere e non dar fastidio.

Chi preparò queste paurose ecclissi dell'uomo? Chi fece da battistrada alle scienze? La matematica.

Che reggente chi coniò il detto: mathematica non sunt bona.

RING BARKING

Lawrence sul suo Kangaroo *e André Sigfried in alcune memorie di viaggio, quando descrivono la foresta australiana, versano nell'allucinante.*

«Una luna enorme, elettrica, rischiarava gli alberi, simili a pallidi aborigeni, nudi tra il fogliame scuro; e non un segno, un vestigio di vita! E tuttavia c'era qualcosa di grande, di reale, di nascosto: un gruppo d'alberi morti altissimi, brillanti e come fosforescenti nella notte. Era una presenza questa dei grandi esseri, segnata di fatalità, bianchi, morti nel vuoto circostante».

A questa evocazione del Lawrence, fa eco Sigfried: «Conservo il ricordo allucinante della foresta australiana, con le sue foglie immobili e come metalliche, con cadaveri d'alberi pietrificati: scheletri vegetali divenuti bianchi come ossame. I primi coloni praticavano il ring barking, sezione circolare della scorza, che impedendo alla linfa di montare, faceva morire le piante lasciando in piedi questi testimoni del loro delitto». Una natura mortalmente calma, con atmosfera dove il silenzio ovunque in fine di tutto, è drammatica; laddove persino il deserto non suggerisce quell'insistenza prodigiosa di tristezza. Sono gli alberi che narrano con la loro presenza cadaverica il trionfo della morte.

La tristezza è un cartello della morte affisso su ciò che dovrebbe esser vivo. Forse per questo, anche noi, sottoposti come siamo al ring barking, a quell'operazione che impedisce alla linfa spirituale di salire, siamo allucinati e allucinanti. Ci fanno morire e ci lasciano in piedi. Almeno cercano di far questo: e da Oriente e da Occidente.

UNO CHE NON HA TORTO

«Il deperimento della giustizia è uno dei nostri mali. Il sentimento della giustizia sta per inaridirsi. I nostri contemporanei hanno l'idea della giustizia; lo credono almeno. Ma se idea è, non è idea-forza, di quelle cioè che si traducono in atti. E' un'idea storica o accademica. Questo è il fatto certamente più caratteristico della nostra epoca. Per secoli e secoli gli uomini hanno opposto il giusto all'ingiusto. Oggi si preoccupano soltanto della loro efficacità».

Il culto dell'efficace è universale. Se il giusto è efficace, viva lui! Ma se l'ingiusto si dimostra efficace, trionfi l'ingiusto.

Non è a credere che l'ingiusto si presenti con tanto di faccia tosta e dica io sono quel tale che porta un nome antipatico. E' pulito, e perciò s'insinua portato sul dorso delle necessità opportune. E chi può non approvare cotali decisioni? Un buon silenzio paciera le coscienze timorate: quelle che dovrebbero smascherare l'ingiustizia. E quando qualcuna di queste coscienze dimostra un po' di inquietudine, c'è chi a colpi di citazioni, somministra il sedativo. Si potrebbe fare un'antologia di queste citazioni. Ma sentite queste due: «Le grandi vie della Rivoluzione francese, non passano per la neutralità levigata dei giuristi». E' una pasticca di storia, questa. E ora un revulsivo: «L'aspetto giuridico di un problema diviene accessorio di fronte alle necessità nazionali».

Ma, se non m'inganno, il necessario è ciò che non può divenire mai accessorio. Per definizione.

Varius

● L'Università di Harvard si propone anche quest'anno di invitare alcuni giovani studiosi italiani dai 25 ai 35 anni a partecipare al seminario estivo che si terrà presso la Harvard University, Cambridge, Massachusetts, dal 6 luglio al 26 agosto 1953.

Questo seminario offre la possibilità a giovani di diversi paesi, asiatici ed europei di venire a contatto con i vari aspetti della vita americana attraverso cicli di conferenze di eminenti personalità, visite a impianti industriali, giornali, pubblici istituti e corsi di studi sui seguenti argomenti: Scienze politiche, Economia, Sociologia, Arte e Letteratura.

A seconda dei loro interessi di studio e professionali i partecipanti al Seminario verranno suddivisi in vari gruppi che svolgeranno la loro attività sotto la guida di professori universitari.

In generale sarà data la preferenza a coloro che abbiano già iniziato una attività professionale e che per impegni di lavoro non possano allontanarsi per un lungo periodo dal proprio paese. E' indispensabile che i candidati abbiano una buona conoscenza della lingua inglese.

Gli interessati dovranno rivolgersi all'Ufficio Culturale dell'Ambasciata Americana, via Ludovisi, 16, per ottenere le informazioni necessarie e i moduli per la domanda.

L'ultimo termine per la presentazione delle domande all'Ufficio Culturale scade *improrogabilmente* il 23 febbraio.

RICORDI DI CORRADO GOVONI

GIOVANNI PASCOLI

I.

Dirò dunque del Pascoli, prima ancora che di D'Annunzio, di Pirandello e della Deledda, anche se, dopo tanti anni, altro sia il mio gusto ed altre le mie simpatie, e se anzi su gran parte dell'opera pascoliana il mio giudizio sia oggi decisamente negativo, tanto da non commuovermi affatto, e anzi farmi proprio sorridere il recente entusiasmo mercantile e pubblicitario di tante bene intenzionate persone per l'opera latina del poeta, un latino accademico da messale, critici di professione e frettolosi giornalisti, di cui è arcinoto anche ai sassi che di quella lingua morta non conobbero mai una sola parola.

Ma non posso dimenticare il bene sincero che gli ho voluto fin da ragazzo, appena ne feci la scoperta.

A differenza del D'Annunzio, che non potei mai sopportare come poeta in versi, per la sua enfasi, retorica e narcisismo di maniera di derivazione libresca che riuscì a far passare come impressioni sublime di sentimento e immagini di visioni dirette, voltandole in sonanti endecasillabi, senza che nessuno se ne accorgesse, persino interi brani e didascalie di antichi trattati di agricoltura (vedere in proposito quello del Palladio); e all'influenza del quale, secondo poco informati critici, non sarei sfuggito del tutto io stesso nei miei primissimi giovanili libri; a me che era stato strappato con violenza, alla morte del babbo, dall'amata campagna di cui serbo ancora e più che mai il sapore e la voglia, come se avessi sempre sulle labbra il suo dolcissimo latte materno, la poesia del Pascoli sembrò subito una vera rivelazione sia pure a scorci fuggevoli ed a bocconi abilmente manipolati ma gustosi, di quel paradiso terrestre che io avevo così miseramente perduto.

A proposito dei miei ricordi pascoliani, debbo confessare che io non ho mai creduto che l'ideale figura che noi ci formiamo di un dato poeta attraverso la sua opera, possa migliorare e nemmeno maggiormente lumeggiarsi dal diretto contatto e dalla più stretta intimità che si riuscisse a stabilire con la sua persona fisica.

Si sarebbe forse avvantaggiata ed approfondita la conoscenza del travagliato mondo spirituale leopardiano attraverso l'accostamento del poeta del dolore, deforme e, secondo la brutale dichiarazione della spietata bellissima ispiratrice Fanny Targioni Tozzetti, immelensata dall'innamorato respinto, dal fiato pestifero? Anche a voler ar- [illegible] sette anni di sodalizio con [illegible] Leopardi » del Ranieri, non [illegible] di trovarsi davanti ad un [illegible] modello di vita [illegible].

Non mi vergogno di ammettere che nella mia [illegible] giovinezza, fui trascinato [illegible] dalla sincera ammirazione a commettere due peccati di curiosità e di [illegible] contatto con l'oggetto della mia stima e del mio amore, uno [illegible] innocente che incoraggiò il peccato mortale che non giunse alla consumazione per causa indipendente dalla mia inclinazione e volontà. Il primo peccato ebbe luogo in occasione della venuta a Roma del Pascoli per una lettura dantesca al Collegio Nazareno, organizzata da quell'entusiastico convincente profeta della poesia pascoliana che fu il prof. Pietrobono. Come potevo rinunciare alla tentazione di contemplare da vicino a mio agio la figura viva, in ingrandimento al naturale, mobile e respirante di quell'omino da me conosciuto solo in fotografia, alto un palmo dallo sguardo fisso e incantato anche se avvolto, nel misero cartoncino che gli assegnava un così modesto avaro spazio, di tutte le luci balenanti e dei più misteriosi chiaroscuri spirituali che gli assegnava la mia compiacente immaginazione?

Si era, se ben rammento, nel 1903: e la fama di Giovanni Pascoli in una dozzina d'anni dall'uscita in volume delle « Myricae » si era andata via via diffondendo e consolidando con l'accrescimento dei « Poemetti » e delle liriche pubblicate qua e là, non esclusi i notevoli saggi dei « Poemi conviviali ». Proprio in quell'anno erano usciti, presso lo Zanichelli, gli attesissimi « Canti di Castelvecchio » salutati da un coro di consensi, ai quali non mancò la nota stonata del Borgese che dedicò al volume un articolo pieno di riserve, intitolandolo « Il Pascoli minore ». La critica, non benevola, anzi ingiusta, provocò il risentimento del poeta che se ne lagnò in una lettera all'amico Adolfo De Karolis con queste parole: « Ma che cosa fa la luce del bengala contro quella del sole? ». Il De Karolis, facendomi leggere la lettera, commentava sorridendo bonariamente, mentre riprendeva il suo paziente lavoro di bulino sulla tavoletta di bossolo intorno al suggestivo disegno della Badia di Pomposa che doveva servire per la copertina del mio terzo volume di poesia: « Naturalmente il bengala è il Borgese, e lui, il poeta, è il sole ».

Io, che sono sempre stato più amico dei poeti che dei critici, non ebbi nessuna difficoltà a confermare quel risentito giudizio.

Il mondo letterario romano, in particolare dei giovani, era stato messo dall'insolito straordinario avvenimento in uno stato di indicibile orgasmo. Ed io non ricordo come feci a procurarmi un biglietto d'ingresso. So soltanto che arrivai al Nazareno in ritardo ansante e preoccupatissimo e che, a passettini insinuanti e a dolci, apparentemente distratte pressioni intermittenti ed accanite, riuscii sgusciando tra la folla della sala stipata fino all'incredibile, a portarmi quasi sotto la cattedra del poeta che, seduto, stava leggendo le sue cartelle, come se facesse una lezione, in un religioso silenzio che quasi faceva paura.

Sfogliava con la mano grassoccia manellata la candida rosa scritta dei fogli pressati, leggendo con voce calma e monotona, chiara, ma priva di modulazioni di sorta, come se ripassasse un discorso da mandare a memoria in una vasta sala popolata e gremita di un'infinità di teste immaginarie disegnate in una grigia nube di nebbia.

Gli astanti, io credo che non afferrassero il senso di una sola parola o di un solo verso del conferenziere e del poeta, assorti e rapiti come erano, nell'audizione e nella contemplazione beata di quella voce musicale e di quella figura reale del dicitore, pronti peraltro ad esplodere con un grido formidabile, non appena egli toccasse il sensibile tasto atto a liberare la carica di emozione mantenuta raccolta e legata da quella specie di incantamento che pareva tenere il reverente appassionato uditorio.

Il tasto fu toccato dal poeta allorchè finì il suo dire, ricordando con voce che gli tremava: « Ma Dante, a quei tempi, mangiava il pane dalle sette croste ».

Il pubblico capì subito che quella frase e quella voce tremante venivano a stabilire un umano doloroso contatto tra l'amara condizione del poeta della « Commedia » e la non meno drammatica condizione del non indegno pronipote; si ripetè mentalmente i famosi versi:

« Quando avevo tanto bisogno
di pane e di compassione,
che mangiavo solo nel sogno,
svegliandomi al primo boccone; »

e scoppiò in un così fragoroso uragano di applausi da farne rimbombare la volta e le pareti della vasta sala. Quella esplosione fu un attestato di così commossa e fraterna simpatia, comprensione e solidarietà verso il poeta di « Myricae », che si videro in giro molti occhi umidi di lagrime. Nessuno in quel momento ebbe più davanti al freddo sguardo obbiettivo l'immagine conosciuta del poeta che lo ritraeva ritto con la sinistra cicciosa appoggiata al ricciolo della spalliera nella stanza di posa, un po' spettinato e coi folti baffi piangenti; e la verghetta della catena dell'orologio che gli pende dall'occhiello troppo largo del panciotto, pare fatta apposta con quello sgraffio bianco per accentuare la pinguedine disegnata dalle larghe falde dell'abito nero preso in affitto.

Nessuno in quel momento ebbe più davanti nemmeno l'impietosa realtà del poeta seduto davanti al solito tavolo alto sopra una polverosa pedana scolastica che leggeva adagio adagio con voce priva di inflessioni, si sarebbe detto, intimidito e sorpreso dello stesso suono di quella sua strana caratteristica prosa saltellante piena di fratture e di arresti che sembra tutta ansiosa di diventare poesia ritmata e insieme troppo ancora vergognosa di non essere abbastanza disteso discorso.

Perchè nessuno poteva nascondersi la pena del poeta, avvezzo a parlare davanti ad un ristretto gruppo di studenti, con tutta naturalezza, quasi famigliarmente, nel trovarsi ora davanti ad una folla così insolita e senza dubbio difficile ed esigente, la quale pendeva sì dal suo labbro, ma lo guardava con occhi terribilmente spalancati come se la sua povera persona, fosse quella di uno straordinario mostro da cui era lecito attendersi i più sorprendenti miracoli. Si vedevano anche troppo chiaramente le preoccupazioni che mettevano a dura prova la resistenza morale del conferenziere. Erano proprie queste le ragioni della curiosa sua maniera tutta meccanica ed assente di leggere, sospirando il momento di giungere all'ultima cartella, prima che succedesse un irrimediabile disastro. Si faceva piccino piccino sulla sedia, sforzandosi di diminuire il proprio peso fisico mentre si copriva di sudore freddo sentendola segretamente scricchiolare.

Alzava un momento gli occhi acquosi sulla folla di teste appuntate verso la cattedra, e li ritirava subito bassi e annebbiati sui fogli; sentendosi spegnere addirittura in gola le parole appena si accorgeva che la mano istintivamente si allungava, sempre accarezzando il foglio che stava leggendo, verso la bottiglia dell'acqua col bicchiere collocati davanti a lui, un po' di lato, come lo stereotipo inevitabile simbolo dell'insipidezza e della vacuità spirituale del conferenziere di professione.

Continua al prossimo numero.

Corrado Govoni

Giovanni Pascoli e la sorella Maria (fotografia di C. Govoni)

FORMATO TESSERA

« CORRADO, POETA DI FERRARA.... »

Benestante della campagna ferrarese, lo avevano visto aggirarsi con un panciotto multicolore e un cappellaccio a tese larghe: un terriero che amava passare il tempo fra le incubatrici e i solchi, ma non tanto, e forse per nulla, a scopo di moltiplicare pennuti o vendere più feconda la sua plaga, quanto per sorprendere il sole all'alba e al tramonto e scrutare i cieli della sua rubiconda Emilia, fertile e prosperosa come le sue donne, e pure esagitata e convulsa come la confinante Romagna.

Per noi Govoni era il mago de « Le fiale » e de « Gli Aborti », il poeta meraviglioso da cui avevano attinto a piene mani i crepuscolari più noti: da Corazzini a Gozzano, da Fausto Maria Martini a Marino Moretti e un po' a Civinini e a Palazzeschi. Nè basta, chè a quella miniera sempre in fermento, poeti di tutti i continenti s'affacciarono almeno all'imboccatura, e particolarmente alcuni francesi che poi si dettero l'aria, per ignoranza ed esteriofilia della critica nostrana, di concedere ai poeti di lingua italica il pascolo nei prati transalpini.

Ma c'è di più. Poeti chè vanno oggi per la maggiore (inutile fare nomi, chè ne rintronano le orecchie e se ne torcono le narici dalla sazietà) saccheggiarono e saccheggiano piluccando con stitica bravura dal miliardario Govoni cui basterebbe solo un po' di sorveglianza e, diciamolo pure, di continenza, per mettere knock-out tutti gli accattoni della imperversante poetica d'oggi.

●

Ch'io mi sappia la poesia non servì mai a far fruttare la terra, specie se l'agricoltore si scorda di concimarla, tutto compreso ad inaugurare col suo canto la primavera. Così avvenne che un giorno giunse di lassù notizia che casa e poderi del poeta di Tamara erano stati venduti e lui s'era ridotto a vender pollame: commercio certo più redditizio di quello di vender versi che non compra nessuno, ma a patto che sia esercitato a rigore di consuetudini, non già offrendo tordi e starne, galletti o tacchini a chi li guardi in bella mostra senza poterne acquistare. Risultato inevitabile: Govoni dovette chiudere bottega e guadagnare la Capitale in cerca di pane.

Papini e Pancrazi, in quattro battute richiamarono forse a quell'epoca l'attenzione su di lui: « Ha fatto l'agricoltore, il soldato, l'allevatore di polli, di maiali, di cigni, di serpenti a sonagli ecc. Ha moglie e due bambini: Ariele ed Aladino ». Ma anche senza il crisma dei due pezzi grossi, Govoni s'era imposto da tempo. Egli è poeta, infatti, che nessuno il quale s'occupi di poesia riesce ad ignorare, nonostante il suo temperamento scontroso, schivo di rumori perchè troppo consapevole del dono immenso che natura gli elargì. Più vicino al poeta fu sempre Lionello Fiumi che in « Parnaso Amico » diede prova di aver penetrato a fondo il mondo govoniano: « Corrado Govoni sembra in verità un esemplare sontuoso del « poeta fanciullo » che vuol vedere che c'è dentro il balocco... Colui che si guarda attorno con occhi stupiti come se vedesse le cose per la prima volta.... Esempio: due amanti che si abbracciano nella notte sono per lui « come due che stiano per assassinarsi ». Ammettete che soltanto un bambino può vedere le cose in tal modo.

Ma la novità più vera, che a mio modo di vedere si riscontra in Govoni e lo colloca tra i rivoluzionari autentici e lo raccomanda alla storia come il sovvertitore, il rinnovatore di tutta la poetica novecentesca, è quella di aver dato il colpo di grazia all'Immaginifico e al dannunzianesimo: una maniera che era diventata deteriore e che appesantiva il respiro. Ne nacque un'altra maniera? Forse, ma non bisogna dimenticare che il fenomeno crepuscolare fu la nuova stagione del lirismo italiano e che le « maniere » si succedono in tutte le letterature, sempre determinate da un precursore. Lo dimostra l'attuale ermetismo, non ancora sovvertito da una nuova imponente statura e che degenerò presto in truffa ad uso e consumo di giovinezze bacate dal morbo esistenzialista.

Un ritratto di Govoni, assai vicino alla realtà, lo tracciò Paolo Buzzi il poeta della metropoli lombarda e del primo gruppo futurista:

Corrado, poeta di Ferrara, che sin-
[ghiozzi
guardando i campi e i cieli,
il tuo ritmo più cristallino
degli smeraldi e degli zaffiri, bambino
che sembri figlio al tuo figlio bambino
tanto ascolti
i rumori del giorno e della notte alla
[finestra,

tanto
impazzi di gioia
a rincorrere lungo i fossi le farfalle.
Santo dalle larghe spalle campagnuole
che dai le guance agli schiaffi della vita
e passi calmo tra i triboli così
che le stesse lucertole non fuggono i tuoi
[piedi;

ben io so quanto valga
d'estetico brivido e d'etica sostanza
l'anima tua d'indagatore di musiche e di
[mondi,

ben io che queste pupille fosche fisse
nel baratro interno delle mie miserie
e nei vetri di fango delle pupille altrui
solamente detergo ai chiari orizzonti casti
delle tue pupille, bianche
come quelle dei grandi Agoniaci polari.

●

Ma io ne ho un ricordo recente, incancellabile. Una sera dell'ultimo inverno, di ritorno dalla sua casa, tracciai queste righe sul mio diario: « Serata di poesia da Govoni. Impressionante la sagoma di gigante facondo del poeta sotto l'immagine di Aladino dipinto dal fratello Ariele (Angelo tutto muro? No, angelo tutto cielo). Ha letto da un manoscritto di 300 liriche che non trovano lo editore (!) Un fiume straripato, una cascata iridescente, una gioielleria favolosa. Ricchezze da « Mille e una Notte ». Si tratta di un poeta ricchissimo inesausto cui manca talvolta quel quid per cui la materia si trasforma in arte. Lo guardo e mi nasce dentro un senso di rispetto e di sgomento per quest'anima così illuminata, così vicina eppure così lontana da Dio ».

A lui, che del libro di « Ofelia » mi ha ricordato un volo di colombe, voglio esprimere un augurio, il più alto che possa concepire chi è stato colpito dal suo stesso dolore per la scomparsa di una creatura del proprio sangue. Lo ami il dolore, il vero dolore. Alla Poesia e alla Santità è necessario come alla terra il seme. Egli è nato per le altezze e sebbene il critico più acuto e sicuro sia il tempo, i contemporanei, e più i posteri, lo riconosceranno da quel segno infallibile che in arte è l'avvio alla gloria: il dolore.

A meno che, come il sottoscritto, egli non sia del parere di Gozzano.

L'alloro....
oggi l'alloro è premio di colui
che tra clangor di buccine s'esalta,
che sale cerretano alla ribalta
per far di sè favoleggiare altrui.

Oggi come ieri e come domani.

Auro d'Alba

POESIA
DI GOVONI

Quando già tuonavano le prime voci di riscotimento lanciate dalle riviste di avanguardia (*Il Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*) e i fiòmi ideali della tradizione si andavano spegnendo dietro i nomi di Carducci, Pascoli, D'Annunzio; quando si pronunziavano simpatie per le novità di oltralpe e la poesia si accingeva ad aperture di canto che uscivano dal consueto, apparve il primo libro di Corrado Govoni, *Le fiabe* (1903). E se pure il poeta mostrava di muoversi nella scia del D'Annunzio, c'era però il senso terriero, originario del suo animo che si troverà nei libri posteriori. Le sue inflessioni malinconiche e crepuscolari si avranno poi in Corazzini che, nel 1904, mostrerà di aver seguito il sonetto in cui il cuore, ostia pura in Govoni, si è fatto in lui pena e dolore, tenerezza e sofferenza. In Govoni delusioni, tristezze, penombre di un cuore che si ascolta, si interroga e trova accenti di musicalità che sono ora artificio e maniera, ora aperture per frutti più maturi.

Con *Armonia in grigio et in silenzio*, pure del 1903, si è ancora nel clima delle *Fiabe*, ma si è pure in vista dell'estro idillico e sentimentale che è nei *Fuochi d'artificio* del 1905, che accennano, tra l'altro, alla poetica del *fanciullino* pascoliano. E lo si vide, perciò, agganciato al Pascoli; ma non mi pare che ci si possa insistere. Chè *Armonia*, *Fuochi di artifizio* e poi *Aborti* (1907) ci danno il poeta terriero, con virtù bucoliche, aperto alla primavera, agli affreschi della natura: sfavillio di nastri, sfiocchettare di piume, immagini fastose, talora virtuose e scadenti. Ma da quest'aria di provincia, da questo verismo già mostra di allontanarsi con gli *Aborti*, in cui sofferenza e tristezza ricordano Laforgue e Verlaine, e in cui il senso idillico e agreste ricorda Francis Jammes e i suoi villaggi al chiaro di sole.

La sua adesione al futurismo, con relativa inclusione nell'antologia di Marinetti *I poeti futuristi*, la sua collaborazione alla seconda *Voce*, diretta dal De Robertis, e a *Riviera Ligure* di Mario Novaro lo ponevano in linea fra i poeti italiani intorno al 1910. Le sue *poesie elettriche*, dell'11, ci riportano il Govoni tellurico, le note immagini lussureggianti, visive, non sempre sentite in profondo, sebbene rese con anima vergine, anche quando tratta motivi cittadini (« Io e Milano »). E conta, qui, la fastosità creativa, il temperamento, la sensibilità, il germoglio lirico che non di rado si fa canto raccolto (v. « Casa paterna », « Ira mia » e qualche altra cosa).

Vengono poi *il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924), *Il flauto magico* (1932) e *Canzoni a bocca chiusa* (1938); ma già prima c'era stata *L'inaugurazione della primavera* (1915), che ripeteva i pregi e i difetti di Govoni, anche se vi era libertà e scioltezza metrica. Più: le ultime creazioni recavano il peso del raziocinio. Vi facevano però spicco « Ricordo alpino », « Tappezzeria della luce », « Specchio di Venezia », ecc.; che rivelavano saldezza di polso, capacità immaginativa ed evocativa. E c'era poi un senso cosmico, un panismo rattenuto e tuttavia svelato nei ritmi liberi di cui il poeta si avvale con efficacia figurativa. Egli segue una sintassi spirituale, una movenza personale che non ha nulla da invidiare ad altri lirici, da Cardarelli a Villaroel, che gli sono vicini per temperamento e sensibilità. Dalla *Inaugurazione della primavera* il suo mondo si fa raccolto, più scavato, anche se disteso con la solita ebbrietà di immagini, che fanno la sua patina.

Egli non riesce a contenere certe sue euforie, certe sue analogie, fra non poche inutili aggettivazioni, fra non pochi indistricabili passaggi. Perciò si hanno da cogliere, ad esempio, nella poesia « Canto d'autunno », appena tre versi di rilievo: « ora è come una vigna vendemmiata: — il sole è freddo come un'ombra d'oro, — il giorno è così corto che par fermo ». Così avviene in « Nuvolo », « Notte », « La nuvola e la ragazza », che si trovano in *Canzoni a bocca chiusa*. Ma si deve tener conto della vena poetica sua in « Bagattelle », « Canzone dell'orizzonte » per scoprire il suo animo, la sua pena sofferta.

I suoi pregi e i suoi difetti permangono con *Pellegrino d'amore* (1941) e *Govonigiolo* (1943); vi ricorrono i motivi che conosciamo e appena qualche accenno di novità che non fa spicco. Siamo cioè al solito impressionismo, alle solite analogie delle *Canzoni* e dell'*Inaugurazione della primavera*. Per notare qualche mutamento bisognerà attendere *Aladino* (1946), cento canti che lamentano il figlio morto e che devono ad una sventura il raccoglimento del linguaggio govoniano. Qui il dramma personale investe la vita per farsi luce di umanità, voce elegiaca d'una sofferenza. Con la morte del figlio, la visione della poesia del *Flauto magico* e di *Canzoni a bocca chiusa*, dove c'è « Canto senza parole » che è bellissima, si fa dolore e tenerezza. Pertanto *Aladino* e *L'Italia odia i poeti* (1950) costituiscono il passo ultimo della poesia di Govoni, passo ultimo ma non certo più significativo. C'è qui più legame intimo, più respiro e il poeta ottiene talora esiti non molto lontani dalla poesia di Rimbaud. Ma si badi alle proporzioni; da cittadino provinciale il Govoni vuol farsi cittadino del mondo e la sua voce si carica di sensi cosmici, di sviluppi espressivi e sentimentali.

(Continua a pag. 5).

Angelo Mele

MONUMENTO A PINOCCHIO

Veramente, il monumento se l'è fatto da sè, con la sua perenne vitalità e il suo profondo significato umano, questo personaggio che è diventato ormai un compagno inseparabile d'ogni persona consapevole, piccola o grande che sia: un personaggio che insegna come i più celebri protagonisti di favole o racconti, oltre i limiti del paese che li vide nascere proprio perchè nato, come tanti di loro, da una esperienza di sorridente e pur validissima filosofia della vita.

Ma quel che è toccato anche ad altri personaggi diventati universali, era inevitabile, ed è forse giusto, che capiti a Pinocchio: quello d'esser figurato in bronzo o in marmo (non si sa ancora bene) nella cittadina che lo vide nascere nel lontano 1881 da quel cervello acutissimo e bizzarro di Carlo Lorenzini, detto il Collodi e cominciare i primi passi fortunatissimi sul «Giornale dei Bambini».

Nel 1883 E. Mazzanti si provava già a dar forma grafica al burattino, forse neppure immaginando quanti altri illustratori italiani e stranieri si sarebbero precipitati sulla vivacissima e attraente creazione del Collodi, ciascuno vedendola a suo modo e ciascuno tentando di farla assomigliare all'inimitabile originale così come sgorgò, sgambettando, dalla fantasia dello scrittore: poco tempo fa, dopo che del personaggio s'era impadronito il teatro delle marionette e già circolavano graziosi balocchi intagliati in legno, snodati o immobili, tutti con l'immancabile naso appuntito e sperticato, ecco Walt Disney impadronirsene e darcene una interpretazione, per la verità, suscettibile di critiche, specialmente da parte di chi ama e sempre amerà il caro Pinocchio «nostrano» quello che, tra tutti gli illustratori, aveva trovato in «Attilio» l'interprete più spiritoso e fedele.

Ma se ricordiamo, per cenni, la fortuna grafica e plastica di Pinocchio e per tornare a parlare dell'idea del monumento che già ha messo in moto non soltanto il mondo dei piccoli, ma quello dei grandi, e, più che mai, quello degli artisti. Potrà sembrar strano che un simile tipo di marionetta desti tanto interesse e così appassionato fervore negli scultori, molti dei quali credevano sinceramente d'aver dimenticato Pinocchio insieme ai pantaloni corti, o forse l'avevano rivisto tra le mani dei loro figliuoli: eppure possiamo assicurare che l'idea del monumento al burattino immortale ha messo il fuoco addosso a più d'un artista.

Intanto, pensiamo come è nato Pinocchio; in modo assai simile al suo fratello russo Petruska, se dobbiamo credere a quanto si racconta del suo grande «papà», il musicista Stravinski.

Quest'ultimo avrebbe dovuto comporre la musica per un balletto commessogli dal quel Cerbero intelligente che era Diaghilev: ma non aveva scritto una nota. Ad esser più giusti aveva soltanto pensato un motivetto un giorno che, indolentemente passando le dita sul pianoforte, gli erano nate quattro o cinque note che poi formarono il tema del «personaggio» Petruska nel celebre balletto. Quelle poche note asciutte e vibranti fecero sorridere il musicista che disse: (mi hanno raccontato), press'a poco così: «sembrano Petruska» cioè sembrano il personaggio musicale del futuro balletto.

Inutile aggiungere che quando Diaghilev irritatissimo per l'infingardaggine del musicista si sentì suonare le quattro o cinque note come unica sua fatica gli piacquero tanto che, chiuso in casa Stravinski non lo liberò finchè non gli ebbe scritto tutto il balletto che riuscì, come tutti sanno, un capolavoro.

Anche il Collodi fu obbligato dalla stessa, sorprendente vitalità del suo Pinocchio a continuare le avventure e, «obbedì», come avrebbe detto Pirandello, al suo stesso personaggio.

Queste marionette, sono, particolarmente stimolanti e prepotenti: vogliono agitarsi, camminare per il mondo, veder gente, e soprattutto farsi notare forse perchè è in esse il desiderio di essere uomini. Lo stesso sta accadendo agli scultori che attendono le ultime notizie sull'idea del monumento come se da questo dipendesse l'avvenire della loro carriera artistica. Forse, se ai tempo della prima notorietà di Pinocchio a qualcuno fosse venuto in mente di promuovere un concorso per un monumento alla sua scanzonata ma importantissima personcina, pochi scultori ne avrebbero ascoltato il richiamo e l'ipotetico vincitore sarebbe stato (c'è da scommetterlo) un buon seguace del Cecioni che avrebbe immaginato un gruppo in bronzo dove il buon Geppetto, seduto sulla panca o sulla sedia, si teneva tra le mani quella sorta di simpatica canaglia, appena uscita dal legno nativo. E non dico che ne sarebbe venuta fuori una brutta cosa: voglio piuttosto dire che, allora, Pinocchio era troppo vicino al verismo narrativo da «quadretto di genere» dal quale anche gli artisti maggiori erano presi, per aspirare a qualcosa di più universalmente valido. Oso credere che, se il monumento a Pinocchio si farà nel nostro tempo attraverso un concorso regolarmente bandito e intelligentemente giudicato, non soltanto le soluzioni saranno assai diverse, ma ce ne sarà certamente più d'una che meriterà d'essere tradotta in atto con plauso e potrà venire indicata a lungo come la moderna trasfigurazione plastica dello sgusciante e indovinatissimo personaggio. Il perchè di questa certezza non nasce soltanto da una ferma fiducia nei valori della scultura italiana, ma anche da certi evidenti caratteri e tendenze che, appunto nella nostra scultura, s'avvertono spesso come intima sollecitazione espressiva.

Non c'è dubbio che nel gusto ligneo e astratto d'un personaggio tutto incastri, animato tuttavia da una prepotente vita da monello spericolato, con un gran cuore in petto, è possibile ritrovare alcuni dei più efficaci motivi dell'arte moderna: scaduti, come suggestioni metafisiche già appartenenti alla storia del gusto contemporaneo, le varie «Muse inquietanti» e i manichini delle più sibilline allusioni, la marionetta resta viva e umanamente significante come proiezione ora ironica, ora patetica, talvolta addirittura tragica dell'uomo nella fatalità del suo vivere.

Ma senza voler proporre questioni difficili, restando al gusto della forma (che è poi la maggiore leva per gli scultori), non appare assurdo vedere nello schematismo di tanta plastica contemporanea la ricerca d'una tematica che si presti ad essere interpretata da una simile, scattante vitalità, mentre non vuol rinunciare alla sua comprensibilità umana.

Quel che alcuni chiamano «esperienza dell'astrattismo» ha fruttato una vitalizzazione delle forme che è quanto mai pronta a darci una celebrazione acutamente moderna e tuttavia densa di significato, del personaggio immortale creato dal Collodi, del caro, indimenticabile Pinocchio.

Valerio Mariani

«STORIA DEL FOLKLORE IN EUROPA»

Continuazione dalla pag. 1.

Il folklore, come giustamente inculcava Massimo Gorky, va raccolto, studiato, elaborato, e la scienza del folklore è chiamata a questo compito. La storia di questa scienza è storia viva e parte integrante della storia della umanità; essa, allo stesso modo che la storia di quello, che ne costituisce l'oggetto specifico: il folklore, non dovrebbe essere trascurata dalla storiografia europea, che invece non la prende quasi in considerazione, il che non è piccola deficienza.

A questa rivendicazione l'opera del Cocchiara non può non contribuire in modo efficace, come quella che pone in evidenza quanto in questo campo da alcuni secoli è stato fatto.

Eugenio Di Carlo

● Le edizioni Franciscaines annunciano un volume su *S. Chiara*, di *Rina Maria Pierazzi*, con prefazione di A. Fortini, nell'adattamento francese di Blanche Dayen.

Giuseppe Viviani – Negozio della torta (olio)

Giuseppe Viviani (nel suo studio a Marina di Pisa)

UN ARTISTA E LA SUA INQUIETUDINE

Fra le varie ambizioni mie la più alta è quella di apparire nella bibliografia di alcuni artisti; essere citato cioè, in quegli elenchi male redatti che di solito non hanno molta importanza ma che fanno apparire l'artista più importante di quanto in realtà.

Mi interessa figurare nella bibliografia di Picasso per esempio, ma non scriverò mai un saggio su Picasso (forse una volta sui Picassisti); in realtà preferisco Braque, o Rouault e Matisse. Vorrei in ogni modo apparire in qualche monografia su Giuseppe Viviani di cui a Parigi alla Galleria Rive Gauche, in Rue de Fleury, quasi sul Boulevard Raspail, è esposta la cartella di litografie «Romanzo nero», pubblicata anni fa da Libero de Libero e Enrico Galassi, con copertina di Mino Maccari, per le Studio di Villa Giulia.

Questo «romanzo nero», è la storia di un ammazzamento di donna, e sua reificazione a mezzo di coltello; non vide mai la luce in modo ufficiale. Viviani, artista di un valore raro, come uomo non è mi pare baciato in fronte dalla fortuna. E' un po' il capro espiatorio delle sue qualità, troppo recettivo direi, e gli incidenti, le avventure che si trasformano in disavventure, lo inseguono. Tuttavia artista resta sempre, anche quand'era «corsaro nero» per esempio, e «lavorava» cogli americani negri di Livorno, non diversamente da Sandro Penna poeta anche lui di prim'ordine, come è di prim'ordine Viviani artista incisore, Viviani pittore.

Torniamo al «romanzo nero»: questa pubblicazione meritoria e di buona classe (i francesi non avrebbero potuto fare di meglio; è davvero un'opera di grande gusto editoriale, e un po' la misura di quello che si potrebbe fare in questo campo poco coltivato); la «cartella» non uscì, l'editore si trovò in difficoltà finanziarie: gli amatori da noi scarseggiano, il Viviani allora non era «lanciato» com'è oggi, vincitore di premi su premi tutti benassegnati. Il Viviani da bravo toscano (c'è sempre una vena al denaro, agli affari nei toscani; rassomigliano un poco ai sordi misteriosi personaggi ciociari primitivi di De Libero, con una vernice di garbo, di decoro, d'egregismo); lo artista riuscì a rilevare le copie: un lavoro duro, che gli riuscì bene. Tutto salvo dunque e nemmeno l'onore era perduto per lui. Le «Donne a pezzi» erano state malamente diffuse, si può dire che solo io e Libero de Libero, l'architetto Galassi e pochi altri acuti spiriti abbian visto le dodici litografie.

C. L. Ragghianti direttore a Firenze della Strozzina riuscì invece ad averle, e le espose e finalmente queste ormai storiche litografie cariche di cuori sanguinanti e pugnali, dense di enormi vaccini occhi sbarrati e sognanti autobiografici poi ha confessato l'A., e di silenzi e di magie occulte, eccetera eccetera, furono finalmente in visione pubblica. Una vera prima visione, come a Firenze città in decadenza, farebbe piacere averne spesso.

Ora da Lisiri o da Lischi a Pisa è uscito un bel libro dedicato a lui, e opera sua, già presentato agli amici attraverso un «invito» personale. Si tratta di due prose, sette litografie, due acqueforti fuori testo: una vera collezione di Viviani. Peccato che manchi una tempera: s'avrebbe in tal modo una specie di «opera omnia».

Ma questo bel libro in realtà quanti l'han visto? Lisiri o Nischi è un ottimo stampatore regionale che fa anche un garbato bollettino bibliografico, ma non esce dal seminato degli intellettuali, nella pratica è fuor dal seminato editoriale che può in qualche modo fare il bello e il cattivo tempo presso i commendatori commendevoli.

Questa è la sorte del nostro Viviani sempre impelagato in istorie d'amore, in istorie di caccia (ma poi piglia davvero qualcosa questo cacciatore che ha la bocca piena di fatti nei quali lo storno o il beccaccino sono in primo piano?), di pesca, di curiose frodi; e che alla fine farà sempre quello che gli faranno fare gli altri.

«Uomo vetrino» per usare una espressione che rubo a Petrucci, il contatto cogli altri uomini lo fa soffrire; una brezza lo gela, una parentesi lo fa starnutire. La perdita della moglie molto amata l'ha fatto patire molto, ancora non riesce a ritornare sulla strada di antiche sue avventure di caccia, di aviazione, di mare.

Questo artista che ai suoi giorni di gioventù viaggiò mezzomondo incidendo sempre e mai cercando un successo facile e pubblico, appartiene alla schiera esigua degli uomini che alla fine trovano tutto nel rapporto diretto col lavoro: Morandi e Scialoja sono di questi, chiusi tutto considerato fra una loro idea attiva della «casa» o della «famiglia», e il «lavoro». Viviani toscano vi aggiunge anche la caccia, la pesca, il nuoto, e durante la guerra gli eroismi obbligati dell'aviazione, come ora ma non per una abitudine vera e propria, i tuffi in mare rivestito d'un costume di palombaro. Che cosa vada a cercare per prati e colline non so, perchè mi diceva tempo addietro che non ama mangiare la caccia; che cosa poi peschi in mare vestito da palombaro, anche questo mi chiedo: le cèche famose di Pisa e di Livorno si pescano con la rete e con le mani, e si friggono in olio che possibilmente non sappia di nafta.

Eppure queste curiosità, queste diverse atmosfere della sua inquietudine, fan vivo l'artista. Forse una mostra a Lerici, forse una mostra a Celle Ligure, forse una al Forte dei Marmi: nelle probabilità tutto è possibile, ma vorrei vederle queste mostre, salvo gliele organizzi qualcuno che gli porta via i quadri e le incisioni dal suo studio di Pisa, una stanza ingombra pazzamente d'ogni sorta di attrezzi che con la pittura non hanno a che fare, e che salvo la pressa per le incisioni potrebbero benissimo finire altrove. Ricordo il suo studio; Viviani mi fece passare per un corridoio dove le biciclette si ammucchiavano, o data l'esiguità dello spazio, parevano molte, numerose, piene di appigli contro di me in transito. Lo spazio nella camera era poco, non aumentò quando in due cercammo di vedere incisioni e quadri. C'era perfino un battellino di salvataggio americano. La carta a fiori delle pareti ricorreva poi in motivi vari nelle opere di Viviani, fedelissimo narratore d'una verità autentica e quanto più schietta e vera, tanto più astratta e favolosa, perfino nebulosa, ineroica, ma senza adulterio.

L'Italia ha oggi diversi incisori di merito: Morandi, Bartolini, Music, Gentilini. Ma Viviani ha un fiato, forse solamente un fiato, di provincia nella sua opera che tocca il cuore. Tutta la sua arte è fatta di «ricordini» messi insieme e commentati; la sua giornata, la sua autobiografia e gli umori coi quali si sveglia al mattino, i sogni e le sue insonnie, le decisioni che di rado piglia e abbandona per strada. La densità dello spazio attorno alle sue braccia o gambe artificiali, il bianco che avvolge una sua calla s'un tavolo, la acuminata tristezza che emana dai suoi barboni accucciati, i ritorni di questi elementi dentro un racconto fisso e perfino banale ove esaminato con occhi incapaci, la estrema indulgenza «umana» che si ritrova nei neri opachi delle litografie, delle incisioni, creano uno stato di poesia. Non so a questo punto che cosa aggiungere a «poesia». Qua divento incapace: avrei bisogno dei mezzi tecnici, d'un discorso più arioso e filologicamente proprio alla maniera di C. L. Ragghianti, che fa di mestiere il critico d'arte.

In Viviani vedo ancora qualcosa della vecchia Toscana, la «Scena illustrata» del secolo passato, Ferdinando Martini che pontifica sorridendo da Monsummano, mio zio Alfredo che edifica le terme di Montecatini, la «stampe dell'Ottocento» di Aldo Palazzeschi. La presenza a Parigi di questa unica copia del «romanzo nero» mi fortifica a pensare che nonostante le molte apparenze (e purtroppo la presenza di artisti nefandi alle cose dell'arte) lo spirito della toscanità non sia morto. In Viviani lo ritrovo e questo mi consola.

Renato Giani

CRONACHE DEL PIANOFORTE

La storia del pianoforte, quella vera, non è stata ancora scritta. E' una storia triste e malinconica. Nato tra selve intricate di suoni, visse i primi anni sotto lo sguardo severo di un secolo che non amava esuberanti espansioni e scapigliature. Trascorse così una gracile adolescenza tra deperimenti organici ed esaurimenti nervosi, sino a quando una cura energica non gli restituì la naturale vigoria. Entrò allora nel vivo della lotta musicale, deciso a conquistare una posizione di privilegio. Del lottatore possedeva tutti i requisiti: forza, respiro possente, muscolatura agile e vibrante, prontezza di riflessi. Divenne così lo strumento di una visione artistica ribelle e passionale che poteva liberamente espandersi nella morbida chiarità della sua tastiera. Fu allora che uomo e pianoforte divennero una cosa sola per un prodigioso e scultoreo legame di nervi, di cuore e di anima. L'uomo al pianoforte fu santificato, per quella densa e grigia atmosfera di mistero che le sue cabalistiche movenze sapevano diffondere all'intorno, mentre allo strumento, per riflesso, vennero attribuite magiche virtù. Donde la decadenza.

Il pianoforte invase ogni contrada, penetrò in tutte le case come inevitabile documento di distinzione. fu appeso nei salotti come si appende un ferro di cavallo alle porte, ebbe funzione di mobile di lusso nelle cartelle del fisco e fu, persino, raccomandato come efficace mezzo di distrazione per le ragazze da marito. E quando queste ragazze di buona famiglia cominciarono, con criminale disinvoltura, a imperversare sulla tastiera, calò da ogni finestra un diluvio di note singhiozzanti e di motivi moribondi.

Venne poi l'era degli atleti del pianoforte, quando una mano forte e poderosa, sapientemente lavorata nel segreto di misteriose scuole, era la suprema aspirazione dei cacciatori di celebrità. Le tasche furono riabilitate ed ebbero l'onore di sottrarre mani così divine ad ogni sguardo indiscreto. Il cervello scivolava nei muscoli e le folle delitavano dinanzi alle esibizioni gladiatorie di questi nuovi campioni del braccio di ferro, che è un gioco molto in voga nelle osterie di campagna.

Il nostro tempo, finalmente, ha riabilitato l'intelligenza e la sensibilità, in fatto di esecuzioni pianistiche, ed ha restituito allo strumento, nel calore di una nuova vita, tutta la sua efficacia espressiva. Sino a provocare, il che sembrava impossibile, una graduale evoluzione nei gusti delle platee, divenute più scaltre e meno sensibili a certe manifestazioni di funambolismo.

Oggi, per una comprensibile reazione, i pianisti che rivelano una maturità artistica ed una spiccata sensibilità guadagnano facilmente un'indulgenza plenaria se non posseggono una tecnica adeguata, mentre gli energumeni della tastiera appena mettono in moto la pianola, cominciano a stabilire una barriera di ghiaccio verso zone sempre più vaste.

Basterebbe, per una convincente documentazione, dare uno sguardo alle cronache musicali romane del gennaio scorso, così ricche di concerti pianistici.

Piero Scarpini ha suonato all'Argentina in un concerto diretto da Ferdinand Lenner. E' un pianista che nasconde molto bene i suoi limiti nel caleidoscopio della musica moderna, ma il freddo meccanismo delle sue esecuzioni raggiunge il vuoto pneumatico a contatto del Concerto in do di Mozart, che ha avuto l'audacia di eseguire.

Walter Gieseking, che può considerarsi ormai un'istituzione nella vita musicale romana, per i suoi regolari e frequenti ritorni, non ha bisogno certamente di presentazioni. Passano gli anni e forse la sua mano si va facendo stanca, ma è ancora superba e meravigliosa nel saper trarre dal mistero della magniloquente tastiera i più riposti significati, perchè il suo stile è di quelli che ricevono calore dall'anima e sono fonte di vera bellezza. Non occorrono, quindi, altri commenti alla sua esecuzione del primo libro dei preludi di C. Debussy.

Un secondo concerto per pianoforte e orchestra di Mozart, in do minore, l'abbiamo ascoltato all'Argentina nella esecuzione di Rodolfo Caporali. E' un pianista che non distrae l'ascoltatore, poichè la sua tecnica nitida e chiara, il suo tocco morbido ed espressivo rimangono velate da una dignitosa compostezza. Bisogna ascoltarlo semplicemente, ed allora assumono rilievo la sua concezione stilistica e la meditata visione della partitura.

Wilhelm Backhaus è un veterano del pianoforte, e tutta la sua personalità ricorda i tempi eroici dei conquistatori delle platee. Perciò si fareva perdonare volentieri i peccati di freddezza, frutto di un temperamento nordico e professorale, che davano maggior rilievo ad una tecnica pedante e precisa. Dopo l'assenza di un anno, trascorso nel riposo più assoluto, si è presentato al pubblico dell'Aula Magna dell'Università e della Filarmonica all'Eliseo, rivelando una freschezza giovanile. Il suo Beethoven ci è apparso così meno cattedratico e la sua tecnica poderosa più sciolta e più fluida.

(Continua a pag. 5).

Dante Ullu

NOVITÀ IN LIBRERIA

DE CÉSPEDES E PRATOLINI

Ad epigrafe di questo nuovo singolare romanzo di Alba de Céspedes potremmo mettere la battuta finale di una commedia di Mauriac, *Les Mal Aimés*: quando Elisabetta commenta, non si sa se più rassegnata o disperata, dinanzi al crollo della propria famiglia: Eppure ci vogliamo bene!

Anche i personaggi di *Quaderno proibito* — genitori e due figli — *si vogliono bene*: Valeria ama il marito Michele e n'è riamata, ama i ragazzi e n'è a loro modo riamata: ma si tratta di una famiglia di più, d'una famiglia del cosiddetto ceto medio, dove gli affetti devono quotidianamente contendere, per non uscirne logorati o sopraffatti, con le miserie della vita pratica, ed ecco che nell'amore di Riccardo per la madre s'insinua l'involontaria ed egoistica tirannide del figlio abulico che addossa agli altri la risoluzione del proprio fallimento, in quello di Mirella per la madre un più amaro e consapevole senso di ribellione che la condurrà alla fine a realizzare fuori di casa la propria decisa personalità — Mirella e Riccardo, notiamo fra l'altro, sono due dei più riusciti ritratti di giovani del nostro tempo, nella narrativa del dopoguerra — Nell'amore di Michele per la moglie s'insinua l'acquiescenza del marito ormai legato alle banali consuetudini d'una vita uniforme, in quello di Valeria per Michele c'è una passiva e dimessa delusione che solo quando comincerà ad essere più analizzata minaccerà di far crollare l'istituto familiare. Ma la famiglia continua, va avanti.

Sicché al lettore è dato un doppio modo d'entrare nel libro: accanto alla vicenda esterna, così come essa gli si viene delineando a poco a poco, c'è tutta una trama fittissima d'osservazioni minute, talvolta marginali, quasi sempre felici, che accompagnano quella vicenda e la spiegano, ma mettono più decisamente l'accento sulle relazioni familiari dei quattro personaggi — e ne vengon fuori turbamenti, stonature, addirittura uno stato di accusa da cui nessuno si salva, perchè ognuno è, al tempo stesso, innocente e colpevole. La stessa Valeria, per cominciare, che essendo il personaggio che trascrive in un suo diario segreto le vicissitudini della loro vita, sembrerebbe la prima vittima, o la più vittima: e invece neppure lei sfugge a questo processo.

Si sa come a volte finiscono queste storie; interessanti di per sè — non ci par vero, di ritrovarci specchiati nei nostri pensieri quotidiani: un atto di narcisismo? — una soluzione ottimista rischia di mandare tutto all'aria così come altrimenti artificiale e rischiosa è una soluzione del tutto catastrofica o di piena condanna. L'essersi tenuta lontana da entrambe, è un altro merito di Alba de Céspedes, una sua felice intuizione: e forse proprio in questo *continuare* è la condanna d'uno stato di fatto i cui vizi, più che agli uomini, si possono far risalire a una società.

ALBA DE CÉSPEDES: *Quaderno proibito*. Milano, Mondadori.

●

Nell'attesa di *Una storia italiana*, il grosso romanzo al quale lavora da molti anni, Pratolini ritorna con questo lungo rasserenante racconto al giudizio d'un più vasto pubblico — che quello più specializzato già conosceva: *Le ragazze di Sanfrediano* sin dalla loro pubblicazione in uno dei fascicoli di *Botteghe Oscure*. Rasserenante racconto, abbiam detto: e ci prende il timore che il termine possa generare equivoco, nel senso che si possa credere in qualche vacanza dell'autore, diversamente impegnativa e realizzata. In realtà, si tratta d'una vacanza, una specie di *divertissement*, ma al di là della vicenda aggraziata come un balletto, guardate con quanta abilità ormai l'autore sa muovere personaggi e rendere ambienti, con quanta limpida e disadorna accortezza sappia creare una risonanza alla favola e suscitarle intorno un alone di poesia.

Le amiche di Pratolini son diventate *Le ragazze di Sanfrediano*, si son date convegno oltr'Arno, generose appassionate smaliziate e sincere, e tutte risose quando s'è trattato di salvare la propria bandiera di fronte al quartiere. Sembrerebbero dunque i motivi cari al Pratolini più genuino, e diremmo pure — se il termine non comportasse certi limiti — il suo armamentario: ma la novità, perchè novità c'è, consiste proprio nel piglio con cui la storia è narrata, in quella asciuttezza che riesce così bene ad accordare la pagina alla vicenda e questa al mondo creato: con un crescente interesse narrativo, una carica mai rallentata, senza una stonatura se non, forse, ma appena percettibile, nell'episodio dei pugni fra Bob e l'amico (ma ha amici, Bob?), o per meglio dire, nella giustificazione ch'essi adducono di fronte al quartiere.

Qui l'intrusione politica della resistenza ci sembra un po' esterna (che i due giovanotti siano stati partigiani non neghiamo: ma l'atmosfera è del tutto estranea a quel ricordo che anzi se ne sminuisce, a essere tirato in ballo a un tratto, e diventa artificioso), e si accentua troppo la funzione didascalica della figura di Natale (pensate, in altra chiave e in altro clima, a Faliero di *Un eroe dei nostri tempi*: ma sembrano, questi, personaggi cari a Pratolini uomo ed artista); e tuttavia, basta che al centro dell'azione stano le ragazze — Gina o Mafalda, Tosca o Loretta o Bice — perchè la vicenda si colori d'una festosa vivacità, l'interesse si scaldi e, come in un lievito, cresca la pagina e si riaffacci intorno alla pagina quell'alone cui prima si accennava. Son gli stati di grazia dello scrittore, che ci fanno rimpiangere, alla fine, la mezza paginetta riassuntiva del racconto, dopo la beffa, per la quale avremmo preferito un più disteso concludersi, tanto ormai eravamo presi dalla vicenda e incantati dalla malizia di essa.

Michele Prisco

VASCO PRATOLINI: *Le ragazze di Sanfrediano*. Firenze, Vallecchi.

«I DISCEPOLI» DI M. SAPONARO

Crediamo che questo nuovo libro del Saponaro non susciterà tante riserve dottrinarie e teologiche, quante il suo «Gesù», che pure fu accolto con simpatia e con il giusto riconoscimento dei molti pregi. Del nostro modestissimo compito di segnalatori, fa parte il cordiale annunzio che il Saponaro ha qui raggiunto toni di narratore più disteso, cioè meno implicato nei meandri senza uscita delle accensioni lirico misticheggianti. La conquista o decantazione della materia, intesa come effetto di lungo studio e di raggiunta dimestichezza, si avverte non soltanto nel passaggio dal «Gesù» a questi «Discepoli», ma nel corpo stesso dell'ultimo libro, passando dai primi tre o quattro capitoli ai seguenti, questi assai migliori di quelli.

Dimestichezza e studio, cioè amore, hanno presieduto alla scelta e alla trattazione degli argomenti: dell'amore, nessuno ci chiederà conto; la dimestichezza è un modo e un tono connaturale all'essenza del primo cristianesimo, e il risultato della provvidenziale e copiosa disponibilità di fonti, vive e ricche di dramma anche laddove rappresentano soltanto la formazione, la determinazione e le prime crisi del pensiero cristiano. Non a caso il Saponaro, quando questa divina cronaca s'adegua più minutamente all'umano, ritrova i suoi migliori accenti di narratore, e forse anche i vizi del narratore (come altri ha notato) per un certo vezzo di commisurare a psicologie piccine e a schemi mentali assai triti, il grande conflitto tra Paolo, Pietro e, in genere, la chiesa gerosolimitana. Se ciò, a critici di rigorosa osservanza cattolica, è apparso scusabile errore; in sede estetica, noi diremmo invece che è errore gravissimo, perchè lascia come un'ombra e una traccia di sè in tutto il racconto, e alla fine costringe a ripensarlo autonomamente, senza che forse si riesca a ripulirlo più, rispetto a questa impostazione, che quasi diremmo di un incongruo tacitismo. Invero, chi riesamini il tutto, s'accorge che si tratta di pochi passi, facilmente emendabili: che saranno emendati, ne siamo certi, tanto balza agli occhi la loro deteriore e pur travolgente violenza.

I quattro quinti del libro sono dedicati a Paolo, ed è certo per un doveroso tributo di riconoscenza di *gentile* beneficato; nè la proporzione parrebbe errata, se la quinta parte residua bastasse a dare un'idea sufficiente degli altri Discepoli; dei quali invece è detto appena quant'era necessario perchè Paolo acquistasse il giusto rilievo, così che in tutto il libro non può vedersi altro che un'ennesima biografia paolina. L'inganno, in buona fede, del titolo è il risultato di una prospettiva storica e sentimentale, che diremmo fondata nella dimestichezza di cui sopra: è insomma un modo d'entrare nei documenti da contemporaneo di Paolo, di seguire lui nelle sinagoghe, nelle chiese, nelle piazze, e parteggiare per quel pensiero, per quella prassi, per quell'ostinazione ispirata ed eroica, onde ogni uomo fece o potè far parte del popolo eletto. La dottrina autentica potrebbe gagliardamente integrare queste idee, ma nessuno contesterà allo storico e al narratore il diritto di scegliersi la prospettiva a lui congeniale, e, in certo senso, razionale, entro la universalità intuita soltanto dal Medio Evo, e poi smarrita di nuovo.

Non si comprende, invece, perchè il Saponaro non abbia più copiosamente riprodotti gli scritti paolini, i quali, anche senza commento, avrebbero dato un'idea più compiuta dell'Apostolo e del combattente. Ma tutte queste osservazioni sono poca e facile cosa, a proposito di un libro che in 270 pagine vive, o profonde, o solenni, o commosse, deve dare, e dà, l'impressione struggente e nostalgica di una rivoluzione fondamentale, in cui avrebbero vinto i pacifici.

V. C.

M. SAPONARO: *I discepoli*. Milano, Mondadori.

VETRINETTA

ANGELINI – *APPRODO* – COZZANI – DANIEL-ROPS – *GIARA* – *ORAZIO* – SALVINI – SINISGALLI – TAYLOR – VALENTINI

DANIEL-ROPS, *Notre Inquiétude*. Librairie Accadémique Perrin, 1953.

I «saggi» raccolti in questo volume: - Elogio dell'inquietudine - Una nuova generazione - Posizioni di fronte all'inquitudine - sono usciti, la prima volta, presso l'editore Perrin, nel 1926, quando Daniel-Rops, allora professore di liceo, aveva 24 anni. Fu quello il primo incontro col pubblico di questo scrittore che doveva avere, poi, il più straordinario successo di lettori. Che, a tanta distanza, il volume sia ristampato significa che lo Autore, pur trovandosi ora in completo disaccordo con molte posizioni e valutazioni di allora, giudica che esso mantenga una sua validità. Nè si può dire che il tempo gli abbia dato torto, perché l'aver compreso che l'inquietudine morale, psicologica e metafisica, questo male del secolo, che costituisce il motivo fondamentale del libro, corrispondeva a una crisi di ordine sociale, politico e storico, era anche il punto di partenza di una giusta analisi che doveva portare l'autore a comprendere che la vastità e gravità della crisi erano assai più grandi e che, a superare l'inquietudine, non bastavano le introspezioni, le analisi letterarie o atti di volontà, ma era necessaria la fede. E la fede veniva a estinguere la sua nostalgia dell'assoluto, facendo del giovane che, attraverso vie pericolose e da solo, aveva intrapreso la non facile ricerca della salvezza, uno scrittore cattolico, un militante al servizio della verità cristiana.

Il volume ci documenta il clima dominante del pensiero francese, nel primo dopoguerra, tra il 1920-25.

e. p.

●

F. W. TAYLOR, *L'organizzazione scientifica del lavoro*. Milano, Edizioni di Comunità.

Oggi che l'istanza della produttività signoreggia tutto il campo della tecnologia e della politica industriale, bisogna esser riconoscenti alla solerte Casa editrice italiana di avere ristampato quest'opera classica di ergotecnica, ormai introvabile nelle librerie, che circa quarant'anni fa gittò le solide basi, in mezzo a contrasti e a perplessità non poche, della disciplina ora trionfante. Necessità di una produttività sempre maggiore; necessità di scoprire con metodi scientifici le leggi che governano il risparmio delle energie umane e materiali, nello sforzo inteso a conseguire gradi produttivi sempre più alti; collaborazione fiduciosa tra direzione e maestranze per conferire e serbare efficacia a tali leggi: ecco le pietre angolari dell'organizzazione scientifica del lavoro, secondo i concetti e gli ammaestramenti del Taylor, che a giusta ragione è reputato il creatore di una disciplina tecnica le cui conquiste si vanno sempre ampliando e afforzando con benefico effetto sulla fatica delle immense moltitudini operaie. Questa nuova edizione dei «Principi» tayloriani, egregiamente curata e presentata in veste elegante, si raccomanda in modo particolare a chi, intento ai problemi della produttività odierna, ne voglia cogliere il primo germe nel pensiero dell'insigne e appassionato ricercatore di Filadelfia. Difatti essa raggruppa: insieme con l'opera fondamentale, che sono appunto i «Principi», altri due lavori meno conosciuti ma non meno importanti a fissare con esattezza la linea di svolgimento dell'organizzazione del lavoro industriale lungo la prima metà del secolo ventesimo. Questi altri due lavori sono «Direzione di officina» e la «Deposizione di Taylor davanti alla Commissione speciale della Camera dei deputati».

Il primo, che vide la luce nel 1903, mette in rilievo gli aspetti prettamente tecnici della disciplina scientifica lavorativa con appena dei cenni all'importanza sociale del problema. Tuttavia nell'ambito assegnatosi, esso rivela già insospettate vedute e accorgimenti organizzativi che l'ulteriore progresso non ha minimamente scalfiti nella loro sostanza. La seconda opera compresa nel volume ha singolare rilevanza, rivolta com'è soprattutto a svolgere il concetto della nuova mentalità che deve accomunare gli sforzi dei dirigenti e della mano d'opera intesi alla ricerca del minimo spreco del flusso crescente della produzione dei beni di massa. Questa riunione dei maggiori scritti del Taylor offre oggi un valore non solo retrospettivo per l'esatta conoscenza degli svolgimenti graduali presi dalla nuova disciplina e dei suoi innesti vitali con l'istanza della produttività del lavoro, ma anche ed imprescindibilmente formativo, in quanto nei concetti e nell'insegnamento pratico tayloriano si ritrovano e si collegano i principi essenziali della tecnica lavorativa odierna.

UGO RUFFOLO

●

Tutta la pittura di Giotto. Milano, Rizzoli.

A cura di Roberto Salvini, uno specialista di studi giotteschi, questo numero doppio (8-9) della Biblioteca d'Arte Rizzoli (già ricca di un Michelangelo, Caravaggio, Masaccio, Leonardo, Bruegel, Antonello), in 208 tavole in nero e 4 a colori, ci offre tutta la pittura di Giotto. Le tavole sono ottime, e costituiscono un riferimento eccellente al discorso critico che le precede: il tutto rappresenta una guida ideale alla conoscenza della pittura giottesca. Critica estetica e critica storica sono dal Salvini ottimamente fuse e riprodotte al più alto grado di aggiornamento, non senza interpretazioni e ipotesi personalissime, che attestano una fatica convinta e di prima mano. La vita e l'arte di Giotto sono esaminate con perfetta conoscenza dei problemi relativi, la cui soluzione si riflette ed estende alle altre parti introduttive: *Prospetto cronologico*, *Opere di Giotto*, *Dipinti perduti*, *Dipinti attribuiti*, *Indice delle località*, *Florilegio critico*, *Nota bibliografica*.

Il fine di mantenere ricche e veramente aggiornate, anche nel pauperismo contemporaneo, la biblioteca e la cultura di chi sia dotato di ingegno e curiosità più che di mezzi economici, ci appare conseguito al più alto grado desiderabile di un'editoria intelligente. Testi siffatti, ove l'Editore fosse disposto a ragionevoli sacrifici, potrebbero entrare anche e principalmente nei *Centri di Lettura* provvidamente costituiti dall'*Istruzione Popolare*.

V. C.

●

«*Saggi di un umanismo cristiano*», Almo Collegio Borromeo, Pavia.

Escono puntualmente questi «Quaderni» dell'Almo Collegio Borromeo, diretti da Cesare Angelini, e compilati da allievi e da ex allievi dei Collegi Borromeo e Ghislieri di Pavia. Sono già arrivati, puntuali nel loro ritmo trimestrale, al VII anno. Ho davanti il numero 4 del 1952 (dicembre). Il lindo «Quaderno» si apre con una prosa poetica di Cesare Angelini, *Luna sul Borromeo*; il finissimo Angelini commemora Contardo Ferrini, ricorda il troppo dimenticato lombardo Botta («amò gelosamente la poesia. Seppe che l'arte è gioia intima che la bellezza è pudore»); e manda un saluto accorato a Pietro Pancrazi. E', in note marginali, accenna, in modi umani come è suo costume, a Leopardi (la contessa Rosita Leopardi lo ha invitato a Recanati: «se ci andrò, vorrei giungervi col vento, la voce più suggestiva del luogo, e con la neve che dalla strada riverbera il suo chiarore sulle pareti logore delle sale»); a Serra, il suo celeste Serra che abita per sempre la sua sensibile memoria; c'è anche una sua noterella manzoniana: dove si accenna all'ultimo articolo di G. A. Borgese (*Perchè i Promessi Sposi non sono popolari nel mondo*); e a un «taccuino segreto» di Pirandello (dove il grande siciliano parla dell'eccellenza dell'opera, del suo valore intimo, che lo innalza su tutti gli altri romanzi, anche su quelli che hanno avuto un successo maggiore, una risonanza più vasta; si chiamino *Madame Bovary* e i *Fratelli Karamazof*). Il fascicolo è completato da interessanti articoli: uno scritto di Daniele Rops (*Se Roma è soggiaciuta*); *Kafka, straniero nella città degli uomini* (P. Prini); «*Nota sulla sintassi petrarchesca*» (E. Bigi); «*Questioncella manzoniana*» (I. Sanesi); *L'inno di Tommaso da Celano* (I. Testa); *Lucretiana* (A Protti); *Studi recenti sulle eresie medioevali* (L. Sommariva); *Il Diario di Cesare Pavese* (L. Sommariva). Nella rubrica «All'insegna della felicità delle Lettere» si leggono alcune recensioni sensibilissime.

Ecco una rivista che meriterebbe d'essere maggiormente conosciuta: è diretta da un uomo di lettere di gusto finissimo: e vi collaborano giovani seri, ottimamente preparati e guidati.

C. M.

●

«*Orazio*». Numero speciale dedicato a G. G. Belli, a. IV, nn. 8-9, giugno settembre 1952.

«*Orazio*», l'elegante «diario di Roma», è uscito in questi giorni intieramente dedicato alla gloria del Belli. E' un numero molto interessante: colmo di notizie inedite o pochissimo note sulla vita e l'opera del grande poeta romano («che la razza di Dante»: Silvio d'Amico). L'occasione l'ha suggerita la pubblicazione dei 2279 sonetti belliani, curata, in modo veramente magistrale, da Giorgio Vigolo, per i tipi di Mondadori.

Hanno collaborato: G. Vigolo, P. P. Trompeo, G. Janni (discendente del Poeta), S. D'Amico, Egle Colombi («un'amica preziosa per quanti si accostano al Belli. E' in grazia sua, della sua presenza in quella stanza grigia della «Vittorio Emanuele», vicino a quei manoscritti, se in vent'anni abbiamo così progredito nella conoscenza del nostro massimo poeta»), G. Ceroni, M. Parenti, Ceccarius, L. Jannattoni, L. Sciascia, G. Orioli, L. Huetter, P. P. Pasolini, E. Veo, V. Clemente, A. G. Chinaglia, G. Brigante Colonna, M. dell'Arco; il quale ultimo ha curato, con quella sicura sensibilità che lo distingue, il bellissimo fascicolo.

Tutti i collaboratori sono andati a gara nello scrivere, attorno all'opera e ai giorni del Belli, cose nuove e (spesso) inedite.

Qui c'è, fra l'altro, l'*autobiografia* (diretta a «Filippo [Ricci] dolcissimo amico», e purtroppo incompiuta) ed il *testamento* (19 agosto 1837): pagine importantissime: credo pubblicate per la prima volta.

C. M.

●

GIUSEPPE VALENTINI, *Poeti italiani moderni*. Buenos Ayres, ed. «Casa degli italiani».

Per la «Casa degli Italiani» di Buenos Ayres, Giuseppe Velentini, direttore del Centro di Studi Italiani, ha preparato una linda antologia di poeti italiani moderni. Vi ha compreso: Luigi Bartolini, Ugo Betti, Vincenzo Cardarelli, Salvatore Di Giacomo, Adriano Grande, Pier Luigi Mariani, Carlo Martini, Eugenio Montale, Ada Negri, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Luciano Pasquali (un poeta italiano che abita da molti anni a Buenos Ayres), Salvatore Quasimodo, Ernesto Regazzoni, Berto Ricci, Umberto Saba, Leonardo Sinisgalli, Trilussa, Giuseppe Ungaretti, Giuseppe Valentini, Diego Valeri. Note essenziali precedono i vari poeti.

E' un'antologia che è stata compilata per ricordare agli italiani residenti in Argentina la dolce memoria della Patria lontana. E' commuovono le parole premesse all'antologia dalla signora Antonietta Perrone, Presidente del Patronato Italiano di Buenos Ayres, che ha curato l'edizione di questa antologia poetica. «Offriamo una delle manifestazioni migliori dell'anima italiana: la lirica, frutto squisito, che perennemente afferma le qualità intuitive del nostro popolo, sia perchè nulla più che il canto dei poeti, nelle diverse tonalità di colore e di accento, potrebbe meglio ridare a noi esuli, come per incantesimo, una insperata visione del cielo d'Italia. Alla nostra nostalgia, alla nostalgia dei nostri Amici offriamo paesaggi e figure, armonie e colori, frutti e fiori, fantasie e sogni e richiami di voci e resurrezione di affetti per la nostra terra; il nostro cielo, il nostro mare, la nostra città, il nostro paesello, il nostro campanile: l'Italia nostra di un solo volto, di mille volti».

Giuseppe Valentini, poeta squisito, attivo ambasciatore d'italianità nella vasta terra argentina, ha preparato un'antologia bella, varia, sensibile. Degna di ogni nostra lode.

e. z.

●

E. COZZANI: *Luci nella notte*. Milano, L'Eroica.

Un libro per ragazzi? Ma da queste pagine spira qualcosa di cui avrebbero molto bisogno anche gli adulti: la serenità.

Le parti più belle sono quelle in cui l'A. si diffonde a parlare di meravigliosi spettacoli notturni; non è più possibile allora mantenere un divario tra prosa e poesia, fuse insieme dalla mirabile espressione.

Il bosco non è più un insieme di alberi di questa e quella forma, abitato dai vari animali; si risveglia, ed ha anche esso il suo linguaggio per farsi comprendere. Chi lo comprende? Un bambino, dall'animo di poeta, al quale la luna ha donato il frammento di un suo raggio: solo questo bambino, forte del dono della luna potrà comprendere le parole misteriose della natura. Quel raggio di luna però perderà il suo splendore quando il bambino sarà divenuto menzognero.

E credo che il più profondo significato dell'opera sia questo: solo la fanciullezza, nella sua innocenza, può penetrare la profonda verità delle cose: solo nella fanciullezza l'uomo è veramente poeta, perchè solo allora la sua mente ancor vergine, può immergersi nel mistero che la circonda. Ma quando l'ultima scintilla dell'innocenza si sarà spenta, allora sul mondo si stenderà un fitto velo che ci impedirà di poterlo più penetrare.

I. BIELLI

●

«*L'Approdo*». *Rivista trimestrale di lettere e arti*. Torino, RAI.

Il n. 3 (luglio-settembre 1952), corredato di illustrazioni e disegni di Consolazione, Manzù e Vagnetti, e tavole dal Beato Angelico, P. Lorenzetti, G. Cagnacci e il Rosso Fiorentino, presenta diciannove scritti di illustri collaboratori e le solite Note e Rassegne. E. Cecchi discorre pacatamente, come al microfono, di P. Toesca scrittore; N. Lisi è presente con un «Dialogo col Beato Angelico sui Ss. Cosimo e Damiano»; E. Garin rievoca «Giovanni Pico della Mirandola»; P. Bigongiari «Mérimée il diffidente»; De Robertis dà un altro esempio di lettura, questa volta da «Le Grazie» foscoliane: per citare le letture da noi preferite. Brentano, Saba, Guicciardini o la Novella del Grasso Legnaiolo... e molti altri argomenti vivi o avviati di radiofonica chiarezza. Liriche di Ungaretti: «Svaghi» del tempo di Amsterdam (1933).

V. INCAUDA

●

«*La Giara*» *Rassegna siciliana della cultura, dell'arte e della scuola*. N. 2.

Una rivista di splendore tipografico inconsueto: direttore, l'on. P. Castiglia, Assessore Regionale della P. I. Particolarmente ammirate le tavole fuori testo. Nel testo, un articolo di V. E. Orlando su Santi Romano, e di Santi Romano su la «Mitologia giuridica», una lirica inedita di Pirandello, e pregevoli scritti di A. Fiocco, A. Capasso, M. Rugo, M. Dell'Arco, G. Petrocchi, L. Arnone. Interviste, rubriche. Naturalmente, riproduciamo i nomi ed echeggiamo gli articoli che più ci interessano, non potendo citare tutto il ricchissimo sommario.

●

Civiltà delle macchine. Roma, Finmeccanica.

Questo primo numero, chiaramente improntato dell'inconfondibile ingegno del Direttore, L. Sinisgalli, si apre con una lettera di Ungaretti, e dà l'avvio alle ricerche poetico-matematiche, con belle pagine di scrittori, tecnici o giornalisti tutti ugualmente interessati a svelare il segreto lirismo della nostra civiltà meccanica.

UN NUOVO MUSEO A MILANO

In una zona, presso il Monastero delle Grazie, dove Leonardo possedeva una « vigna », e lavorava in un vasto cantiere, fu iniziata la costruzione, nel 1503, d'un grandioso e chiaro convento degli Olivetani, che prendeva il posto d'un più antico monastero dei Benedettini. Si può immaginare che lo stesso Leonardo, che allora era a Milano, desse consigli per il nuovo edificio che prese ben presto proporzioni vastissime, articolato fra cortili, giardini, e grandi ambienti destinati alla biblioteca, alle aule, alle gallerie porticate.

Il Monastero, che si disse di San Vittore, trasformato nei secoli e decorato con fastoso gusto scenografico nel Settecento, aveva perduto il suo carattere per l'abbandono e le arbitrarie utilizzazioni attraverso tramezzi e muratore e poteva sembrare, anche a degli esperti, piuttosto un insieme di nobili testimonianze semidistrutte che un'architettura organica. Vi si aggiunsero i danni della guerra e la necessità di provvedere a restauri più urgenti sicchè l'antico complesso di edifici religiosi fu necessariamente lasciato da parte.

Ma, per fortuna degli studi, esistono ancora persone di iniziativa e di coraggio, che sembrano nate apposta per rianimare gli scettici e infondere coraggio, che sembrano nate per rianimare gli scettici e infondere entusiasmo ai timidi; in questo caso l'uomo della situazione fu l'ing. Guido Ucelli del quale è ben nota la coraggiosa partecipazione ad ogni impresa che unisca la sapienza tecnica ad un alto scopo culturale. L'idea d'un « Museo Nazionale della scienza e della tecnica » da lui tenacemente propugnata, ha oggi la sua conclusione e l'antico scopo di veder risorgere il Monastero di San Vittore come ambiente ideale per ospitarvi il prezioso materiale di modelli, i disegni, la biblioteca, le sale dei congressi e delle conferenze può dirsi avverato con l'inaugurazione della splendida sede che oggi accoglie le macchine leonardesche, le riproduzioni in grande formato dei disegni scientifici dello stesso Leonardo, i suoi modelli di ponti, di navi, di chiuse, di velivoli. Accanto a questi preziosi documenti, frutto di paziente lavoro dei vari laboratori tecnici della Marina e dell'Aeronautica, unito alla fervida attività di studiosi e tecnici privati, in gran parte sono già collocati e rapidamente verranno disposti nelle altre sezioni del Museo che idealmente proseguono lo sviluppo della mostra leonardesca, modelli, ricostruzioni e documentazioni dello sviluppo delle diverse branche tecniche attraverso le fasi principali della loro storia che è, poi, storia non soltanto di singole discipline, ma storia dell'uomo nel suo incessante spirito di ricerca.

In ambienti particolarmente adatti, ha sede la « Fondazione Donati » con la sua preziosa raccolta bibliografica, così importante per la storia della scienza, mentre la grandiosa e serena architettura quasi basilicale dell'antica biblioteca del convento ospiterà le solenni riunioni dei futuri congressi.

Così com'è risorto, l'insieme degli edifici rinascimentali ha offerto una sua mirabile organicità e si è dimostrato pienamente funzionale in rapporto ai nuovi compiti: lo sviluppo degli ambienti limpidi e ariosi attorno ai chiostri ritmati dalle perfette arcate di gusto bramantesco, disegnati per la vita conventuale che vi si doveva svolgere secondo la regola benedettina (lasciando il maggiore spazio allo studio) si è di nuovo rivelato pienamente adatto alla disposizione di modelli e disegni in ordinata collocazione, mentre i vani più raccolti si prestano ad essere destinati a sezioni distinte della scienza e della tecnica.

Il grande refettorio trasformato in età barocca secondo il principio illusionistico degli « sfondati » per amplificare l'architettura, offre un ambiente di movimentata gaiezza, equilibrato dagli antichi rivestimenti di legno che, con molto gusto, sono stati rimessi in opera sceglendoli tra quelli che meglio si accordavano con lo stile dell'architettura. E' in questo amplissimo refettorio nella sua nuova destinazione a salone di ricevimento e di convegno, che ancora una volta si è constatato come la vita culturale nelle sue esigenze apparentemente diverse nella storia, determina i propri ambienti secondo leggi di spazio e di logica armoniosamente rispondenti ai bisogni della stessa cultura: luminosità, raccoglimento, isolamento dal rumore cittadino, possibilità di ritrovo o di studio a seconda delle esigenze della ricerca o della meditazione, tutto ciò fu pensato secondo una secolare tradizione architettonica nella costruzione del convento primitivo, nel quale il sorriso della armoniosa architettura del Rinascimento è come riserbato e difeso dall'estrema semplicità delle mura esterne, quasi disadorne.

•

E perchè le testimonianze del passato non mancassero, ad ammonire gli uomini moderni, affaccendati nella tecnica, e la stessa storia pronunciasse la sua parola severa, ecco affiorare sul piano dei chiostri, sistemati a giardino, le poderose fondazioni di quel muro poligonale romano che si estendeva, con le sue torri di difesa, tra la zona del convento, la chiesa e la piazza di San Vittore, racchiudendo nella propria cintura protettiva il mausoleo imperiale con l'arca di Valentiniano II e le tombe dei famigliari che ancora nel Cinquecento veniva ricordato come monumento importante e quasi misterioso dell'età romana.

Non si poteva quindi scegliere di meglio, per inaugurare il nuovo museo, dell'apertura di una mostra della scienza e della tecnica di Leonardo da Vinci. Il genio multiforme esercitò soprattutto a Milano il suo affascinante magistero artistico e scientifico ed ebbe, appunto nei pressi di San Vittore, i suoi momenti di fervida meditazione, quando l'artista si recava a dipingere nel refettorio delle Grazie il suo « Cenacolo », stupore del mondo, e quando, come ricordano i contemporanei « impazientissimo al pennello » abbandonava la pittura d'un tratto per darsi alle ricerche tecniche e agli studi scientifici compiendo forse le sue esperienze proprio nel cantiere lì presso, dal quale si levarono le perfette costruzioni del convento, ora gelose custodi delle macchine e dei congegni, ideate dall'insonne vegliardo.

E come di qui, dalle ricerche di Leonardo, tanta parte della scienza e della tecnica dell'età moderna intraprese il cammino verso orizzonti non facilmente immaginabili, è giusto che qui si raccolgano gli elementi di studio e di ricerca necessari alla meditazione e allo sviluppo del pensiero scientifico del nostro tempo, nel grande nome di Leonardo.

Valerio Mariani

● Verranno assegnati a New York i premi agli undici scultori che partecipano, nella selezione americana, al concorso internazionale « Il Prigioniero politico ignoto » indetto dal London Institute of Contemporary Arts e che si concluderà a Londra il 7 marzo con l'assegnazione da parte di una giuria internazionale di premi per un ammontare di oltre 20 milioni di lire.

Della selezione americana fanno parte, tra l'altro, Alexander Calder e Naum Gabo.

Alla competizione hanno aderito 57 nazioni, tra cui l'Italia. L'Unione Sovietica, benchè invitata a mandare una selezione nazionale, ed un membro della giuria, a condizioni di assoluta parità con gli altri paesi, non ha voluto partecipare alla manifestazione. Altrettanto dicasi per i paesi d'oltre cortina. Ciononostante, data l'imparzialità dei criteri cui si ispira il concorso, ad esso hanno potuto partecipare artisti di tutte le tendenze politiche.

Il monumento prescelto verrà collocato in una delle piazze principali di una grande metropoli che verrà scelta in un secondo tempo.

● E' in programma per questo mese al Metropolitan di New York la « première » americana dell'ultima opera di Stravinsky « The Rake's Progress » che, come si ricorderà, venne data due anni or sono a Venezia, in prima esecuzione assoluta ed in edizione italiana.

Veduta generale degli edifici prima dei lavori di restauro

Il primo chiostro con la visione delle costruzioni del muraglione romano

ALOYSIUS DE RUBEIS (LUIGI DE ROSSI)

Grazie a Dio, non siamo affetti nè da manie encomiastiche e superesaltatrici, nè da acide manie demolitrici, ma ci sforziamo sempre nelle nostre disamine di mantenere un tono di serena obiettività valutativa, rettificando, ove è necessario, taluno di quegli errati giudizi, di quelle errate prospettive, colmando quelle lacune, di cui, sino ad oggi, è purtroppo ancora colpevole la storia della nostra arte, sia per preconcetti di varia natura, sia per deficiente conoscenza di opere e di documenti.

Nel caso specifico di Luigi Rossi, che le carte latine del XVII secolo chiamano appunto Aloysius De Rubeis, grande artista che ha onorato e onora la sua nativa terra di Puglia, l'Italia e l'Europa, non deve stupirci quindi, se a distanza di tre secoli dalla sua morte siamo proprio noi italiani ad ignorarlo.

Ora, a parte le lodi iperboliche di cui lo fecero oggetto papi, cardinali, sovrani, principi, letterati, pittori, scultori, musici del suo tempo, non ci sembra trascurabile il fatto che uno scrittore francese, quale Charles de St. Evremond, che non fu sempre benevolo con l'arte e con gli artisti italiani, non abbia esitato a proclamarlo « le premier homme de l'univers en son art », e dal secolo scorso il Castil-Blaze, Romain Rolland, Henri Prunières, il dottissimo Gevaert, il Wotquenne, il Goldschmidt lo abbiano senza riserva celebrato catalogandone minuziosamente le opere. Oggi finalmente un comitato italo-francese ha preso l'iniziativa di degne commemorazioni e della raccolta delle sue musiche sacre e profane sparse in manoscritti per molte biblioteche d'Europa. Ci sembra pertanto legittimo che un giornale di cultura qual'è questo abbia, sia pur sinteticamente, ad occuparsene.

Diremo dunque che Luigi Rossi di Torremaggiore, dove nel 1598 era nato, fu condotto fanciullo nel fervido ambiente aristocratico ed artistico di Napoli probabilmente per interessamento del principe Giovan Francesco de Sangro, feudatario di quella terra, e fu affidato al famoso maestro franco-fiammingo Jean de Macque, che sino al 1613 tenne la carica prima di organista e poi di direttore della cappella dei viceré spagnoli. Diventò così nel breve volger di anni un eccezionale « virtuoso » nel canto, nel cembalo, nell'organo, nel liuto, un fecondo e fantasioso compositore. Dopo aver servito anche il duca di Traetta, intorno al 1620 passò a Roma quale musico del principe Marcantonio Borghese, nipote di Paolo V, residente nel magnifico palazzo in Campo Marzio. Nelle sue composizioni rimasteci di quel periodo (1620-1640) egli viene infatti spesso denominato Luigi Rossi di Borghese.

Nel 1627 sposò una eccellente arpista, Costanza de Ponte, anch'essa in servizio presso i Borghese. Nel 1633 fu assunto come organista presso la chiesa di San Luigi dei Francesi con uno stipendio non molto inferiore a quello che aveva Gerolamo Frescobaldi organista in S. Pietro: questo incarico tenne sino alla morte.

Nel giro delle decine e decine di artisti di ogni arte, esuberanti di stravagante fantasia, di genialissime estrosità, che popolavano allora gli ambienti ecclesiastici e patrizi della Roma secentesca e con i nuovissimi stili, con le nuovissime tecniche, che usiamo compendiare nel termine Barocco, ne rivoluzionavano non soltanto l'aspetto esteriore, ma i gusti e la vita, Luigi Rossi acquista ben presto una posizione tra le conduttrici e dominanti. Egli diventa per antonomasia « il signor Luigi », amico e compagno ammirato d'un Gian Lorenzo Bernini, d'un Salvator Rosa, d'un Giulio Rospigliosi (poi papa Clemente IX), d'un Giulio Mazzarino, d'un Francesco Buti, d'un abate Manfroni, di cantanti e compositori celebri, quali Stefano Landi, Domenico e Virgilio Mazzocchi, Orazio Benevoli, Marco Marazzoli, Loreto Vittori, Giacomo Carissimi, Marcantonio Pasqualini. Il distintissimo appartamento a fianco della chiesa di S. Carlo de' Lombardi, al Corso, dove egli è passato ad abitare, si fa centro di ritrovo di letterati, di artisti, di personalità italiane ed estere, e vi si tengono vere accademie. Con la sua voce calda ed estesa, capace di ogni virtuosismo, con la perfetta maestria strumentale, con la spontanea, commossa e versatile onda melodica, egli affascina nobili, dame e prelati; le sue Arie, le sue Cantate girano per tutte le corti di Europa; la sua cantata sull'eroica morte di Gustavo Adolfo di Svezia alla battaglia di Lützen viene inviata in omaggio quale insigne modello da Ottaviano Castelli al cardinal Richelieu. Nel 1641 viene chiamato a far parte della corte artistica del cardinal Antonio Barberini, nipote del papa Urbano VIII, proprio nel momento in cui la famiglia Barberini aveva raggiunto il massimo della potenza ed esercitava il più largo e decisivo mecenatismo su tutte le arti.

Da questi nostri rapidi cenni è facile argomentare quali fossero i fondamentali caratteri della sua natura artistica per meglio inquadrarli nel vertiginoso divenire del clima storico dell'età sua.

Luigi Rossi ci appare anzitutto un temperamento dotato di versatile fantasia, di ricchezza emotiva, di squisita musicalità, di facile eloquio.

Ricordiamo ora che il polifonismo vocale, dopo aver attinto durante il XVI secolo la più compiuta e lucida perfezione costruttiva, tecnica ed espressiva, verso la fine del secolo si dissolveva rapidamente sotto la pressione di generali esigenze nuove polarizzate verso una decisa valorizzazione del cantare monodico: l'una di natura intellettuale ed umanistica, poggiata sulle teorie platoniche circa i rapporti tra poesia e musica nell'antico dramma greco; e questa creò, nelle prime manifestazioni operistiche dei Fiorentini, il « recitar cantando »; l'altra derivante dalle Canzonette, dalle Villanelle, dalle Arie, dalle danze schiettamente popolari, con inflessioni e maniere regionalistiche nostrane, frammiste ad elementi spagnoli e francesi. La voce umana solista assurse così a fulcro effettivo del comporre musicale, sostenuta dai blocchi accordali del liuto, del cembalo, dell'organo o della chitarra spagnola, e divenne fonte di godimenti scarsamente o diversamente evidenziati in passato, o addirittura sconosciuti; col suo fascino sensorio, con la sfumata capacità di gradazioni espressive, essa riuscì a comunicare, ad effondere l'onda delle fuggevoli sensazioni, dell'intima vita dell'Io dell'artista. Quasi per prodigio sorse allora una schiera innumere di virtuosi italiani del canto, uomini e donne, che furono gli antesignani di generazioni e generazioni di famosissimi cantanti che diffusero per tre secoli la melodia e la musica nostra nel mondo.

Luigi Rossi, formatosi a Napoli proprio in questo clima rinnovatore, fu spontaneamente portato nella sua creazione su tale indirizzo: Arie, Canzonette, Cantate per una, due o anche tre voci soliste furono i generi a cui egli si dedicò con interrotto fervore, si affermò tra i migliori, tracciando con intuito d'arte infallibile strade nuove. Ed è interessante aggiungere che tale sua esuberanza emotiva, tale estrosa fantasia, tale potenzialità d'immediata improvvisazione soggettivistica riuscirono sempre ad inquadrarsi in schemi formali variatissimi, ben definiti ed adeguati al testo prescelto. Il dualismo tra *forma* architettonica e contenuto espressivo, ancora avvertibile in certi suoi immediati predecessori o contemporanei, in lui si risolve in mirabile unità estetica. Ne risultano quadri vasti o quadretti realizzati con sensibilità finissima, con policroma, seducente varietà di tinte.

I toni elegiaco-sentimentali si alternano non di rado con coloriture pastorali o di disinvolta gaiezza, o addirittura con toni realisticamente drammatici. Le armonie raggiungono, specie nel periodo della maturità, raffinatezze ed audacie incredibili, quasi impressionistiche.

Partendo da questa piattaforma, che possiamo dire lirica e pittoresca, d'un lirico fecondo, vivo e profondo, Luigi Rossi quarantenne viene finalmente attratto nel vortice del mondo melodrammatico romano esaltato dai Barberini, ed ecco che nel carnevale 1642 l'ampio e fastoso teatro annesso al grande palazzo fatto costruire da questi principi alla salita delle Quattro Fontane, ospita con elettrizzante successo la sua prima opera, *Il Palazzo incantato d'Atlante* ovvero *La Guerriera amante* su libretto tratto da monsignor Giulio Rospigliosi, con stravagante bizzarria, dal notissimo episodio ariostesco, con sfoggio di scenografie, di macchine, di balli.

Dopo il 1644, quando l'elezione d'un papa Panfili, Innocenzo X, annullò di colpo lo strapotere dei Barberini e la loro politica francofila, il cardinal Antonio stimò prudente ritirarsi per primo in terra di Francia, ospite dell'antico suo collaboratore, il Mazzarino. Luigi Rossi venne chiamato a Parigi, e vi giunse nel giugno 1646, ospite della corte, per comporre una seconda opera, *Orfeo*, che l'abbate Francesco Buti, segretario del cardinal Antonio, aveva poeticamente e scenicamente elaborato per il carnevale successivo.

La straordinaria simpatia, la smaniosa passione che la regina Anna nutriva per questo genere colà inusitato di spettacoli musicali, per le belle voci italiane, crearono attorno alla preparazione dell'opera un'eccezionale, fervidissima attesa. Il 2 marzo 1647, l'*Orfeo* venne alfine rappresentato al Palazzo Reale e replicato otto volte tra il plauso crescente. Perfino i più riservati e scettici tra i critici nazionalisti e antimazzariniani ne restarono momentaneamente conquistati.

Ma quando, alla fine dello stesso anno, Luigi Rossi, insistentemente richiesto dalla regina e dal Mazzarino, ritornò una secondo volta da Roma a Parigi per nuove creazioni, l'opposizione politica, che col primo ministro minacciava di travolgere con acre e violenta ostilità anche gli italiani, criticando l'*Orfeo* e l'eccesso delle spese sostenute per l'allestimento, era talmente montata, che ogni iniziativa dovette esser sospesa e il nostro artista fu costretto a rifugiarsi con la corte nel castello di St-Germain-en-Laye a 13 miglia da Parigi, soffrendo disagi e privazioni d'ogni genere. L'assoluta originalità della sua arte si era frattanto imposta all'attenzione, aveva aperto orizzonti ai musicisti di Francia orientati razionalisticamente, cosicchè la sua permanenza a Parigi lasciò feconde traccie, che, sia pure tra inevitabili contrasti e polemiche, durarono per oltre mezzo secolo.

Ritornato a Roma, si estinse la sera del 19 febbraio 1653 e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria in via Lata al Corso. Una lapide stilata dal fratello Giovan Carlo e oggi scomparsa ne ricordava la celebrità europea.

La sua concezione del melodramma, ormai differenziata da quella iniziale dei

Continua a pag. 5.

Alberto Ghislanzoni

NOVITÀ IN LIBRERIA

UNA STORIA DELLA FRANCIA

PERCHÈ la Francia è diventata la Francia? Perchè Francia ed Inghilterra, pur così vicine e per tante ragioni interdipendenti sono giunte a caratteri e istituzioni così differenti? «Tuttavia mi era stata chiesta una storia, non un saggio. Bisognava comporre un racconto continuo, una serie di ritratti. Le idee generali dovevano presentarsi come conclusioni, non come assiomi. Il lettore troverà quindi, alla fine di ciascuna delle sei parti, un capitolo in cui ho tracciato il cammino percorso dalla Francia durante ciascun periodo» (MAUROIS, *Prefazione*). Che gli editori anglosassoni sperassero di avere da Maurois, qualcosa di equivalente alla «Storia d'Inghilterra» (in it., Mondadori, *Medusa* n. 10) o alla «Storia degli Stati Uniti», è perfettamente comprensibile; che una «Storia della Francia» sarebbe riuscita molto diversa di spirito e forme, è cosa intuita subito dall'Autore, ed effettivamente avveratasi poi. Non crediamo abbia gran peso in ciò, che una parte del libro sia stata scritta in America, una parte in Africa, e l'ultima in patria, spesso lontano da fonti e documenti; ha invece grande significato il fatto che Maurois scrivesse durante la guerra, e provasse il bisogno di «rivolgersi verso il passato della Francia, per trovarvi le ragioni di credere nel suo avvenire».

A differenza delle altre due opere, questa non contiene bibliografia: si opponevano difficoltà materiali, si opponevano principalmente ragioni spirituali: le prospettive storiche scelte da Maurois, non sono il risultato di letture o di indagini normali, ma il frutto di una lunga educazione e di un privilegio: quello d'esser francese, che Maurois pone senza falsa discrezione alla base di ogni pagina. Le sue fonti erano già nei testi della scuola elementare, nelle strade di Elbeuf, ove egli nacque, nei discorsi poco documentati ma storicamente rappresentativi che egli coglieva fin da fanciullo sulle labbra dei maggiori, nei succhi e nelle polpe onde la campagna francese lo nutriva. La differenza sostanziale, dunque, tra l'Inghilterra fatta sua o gli Stati Uniti, e questa Francia atavicamente sua, è che i due primi Paesi sono visti *ab extra*, la Francia *ab intus*. Può darsi che ciò comporti rampogne di veri storici (per quanto l'Europa si sia lasciata spesso imporre interpretazioni sciovinistiche o unilaterali, a proposito della Francia e dei suoi problemi), ma è da dimostrare che Storia non sia: se vive, è efficiente, ed ammaestra in tal senso: è, in ogni modo, un racconto affascinante, sospeso a mezzo fra il tono delle storie da romanzo e l'apoditticità epica, tale da farci capire perfettamente quali siano per Maurois le «ragioni di credere» nell'avvenire del suo Paese. Sono *il credere* medesimo, la fede nella patria. E se ciò non può sembrare sufficiente garanzia quanto a ricerca storica, si ammetta che è storia in atto, cioè convinzione, educazione e causa di fatti con i quali dovranno un giorno fare i conti gli storici, senza poterseli spiegare, ove siano storici materialisti.

Detto ciò, è anche detta la più sottile caratteristica dell'opera, in cui la Francia antichissima è vista costantemente come motrice di storia.

Maurois nel considerare le cose altrui, finisce sempre col centrifugare quanto è in esse di veramente straniero alla storia di Francia, e nell'assimilare, come proprie alla Francia, tutte quelle che ivi furono effettivamente introdotte dall'esterno, ma risentite autonomamente, rifuse e restituite agli altri con un marchio europeo.

Invero, tono e prospettive cambiano improvvisamente, quando il racconto di Maurois giunge a quel '700 in cui egli vede le radici delle odierne sciagure: un che di smarrito e perplesso affiora dalla narrazione pur spigliata e artisticamente affascinante, un'incertezza talvolta ironica traspare dalla scelta e dal commento delle fonti, delle ipotesi, delle numerose e aggrovigliate tendenze interpretative. La certezza dommatica nelle ragioni e nelle dimostrazioni della grandezza francese, è sostituita da un'appassionata volontà di capire; e poichè capire non sembra possibile, nemmeno a storici spietatamente aridi e severi, data la vicinanza dei tempi e dei fatti, si partecipa con Maurois ai più fervidi sbandamenti, ad alti e bassi di umore, a tentativi di giudizio che un attimo dopo si risolvono in un sorriso. Per esempio, egli svaluta la necessità della Rivoluzione (in ciò somiglia molto a Gaxotte), e cede alla tentazione di additarne la causa principale in una crisi d'autorità, ma subito dopo non può non riconoscere che il prestigio di Enrico IV o di Luigi XIV, non avrebbe più intimidito l'Europa, quand'anche fosse stato sufficiente a irretire i francesi. Con Bainville, dovrà ammettere che gran parte della storia napoleonica della Francia, è imposta dall'Inghilterra: e così via. Ma anche se giunge a riconoscere che la struttura del mondo moderno non assegna un posto di alta responsabilità e di privilegio alla *potenza* della Francia, ha tal fede nella influenza «intellettuale e spirituale» del grande paese, che può dettare con serenissima fronte le parole: «Se finalmente sorgerà una qualsiasi organizzazione internazionale, la Francia vi assumerà certamente una grande parte assai importante; se questa organizzazione fallirà, la Francia troverà senza dubbio un'altra forma di salvezza collettiva nell'unione più intima coi popoli vicini e con i suoi territori di oltremare... è possibile che spetti proprio ad essa di partorire, nel dolore, soluzioni tali che permettano domani la continuazione dell'esperienza umana».

Questo libro del Maurois è dunque il memoriale di una grandezza che non potrà rinnovarsi tutta, ma nemmeno perire negli spiriti devoti all'Europa e ai valori universali comunque imposti o tramandati.

Nè dispiaccia contrapporre all'egocentrismo gallico, la comprensione ammirata di Italiani, che pure avrebbero, fra tutti gli europei, i massimi motivi di risentimento e di accusa, o per omissioni massicce, o per appropriazioni indebite, o per attribuzione del peggio: si veda quella strana prima guerra mondiale, donde è cancellata la battaglia di V. Veneto; o la seconda guerra del Risorgimento, in cui Napoleone III combatte da solo; si veda, la disinvolta analisi del Rinascimento italiano, o, fra le tante altre e altrettanto discutibili, l'affermazione che «attraverso le alleanze familiari italiane contratte dai re di Francia il cinismo machiavellico giungerà alla corte dei Valois». Ciò dopo l'analisi penetrante, obiettiva e tuttavia ammirata, che Maurois dedica al regno di un Luigi XI; dopo la citazione, cioè l'affermazione che gli è noto il *Principe* machiavellico, in cui il nostro grande teorico, con ben altra precisione, sfronda o infoltisce gli allori, analizza le lagrime e il sangue grondanti forse di necessità (come crede anche Maurois), ma certo prima che dalle pagine del Fiorentino, dalla prassi della monarchia francese.

V. C.

A. MAUROIS, *Storia della Francia*, Milano, Mondadori

VETRINETTA

ANIANTE – BONDI SOLIERI – FOCHI – GRECO – MAZZOLARI – MOORE – SERRA – TEDESCHI – TOLSTÒJ

PRIMO MAZZOLARI: *La Pieve sull'Argine*. Istituto di Propaganda Libraria, Milano, 1952.

I lunghi e tragici anni della prima guerra mondiale hanno rappresentato, per il clero italiano soggetto al servizio militare e, in particolare, per i cappellani militari, un'esperienza inedita, che ha influito notevolmente sulla loro mentalità. Qualcuno non ha saputo riadattarsi al conformismo delle comunità; altri è tornato dalla guerra, pieno di entusiasmo e di nuovo ardore, a riprendere lealmente la propria missione.

Il dramma di un cappellano militare, don Stefano, che ritorna alla vita parrocchiale, deciso a lavorare per una società autenticamente cristiana, nella quale la classe lavoratrice abbia il suo posto, è il soggetto del romanzo di don Mazzolari. In una parrocchia quasi scristianizzata, in mezzo alle lotte contro gli agrari, alla prepotenza dei fascisti e alle speranze messianiche dei comunisti, don Stefano svolge la sua azione pastorale, con preferenza per tutti i diseredati, difendendo la sua libertà insieme a quella della Chiesa e tentando nuove e ardite vie di riforma sociale. E' un romanzo polemico e apologetico, una testimonianza, in gran parte autobiografica, di speranza e apertura cristiana che, apparentemente, fallisce di fronte alle invidie e ai sospetti che incontra, e alla bestialità degli interessati che ricorrono al delitto per sopprimere il sacerdote generoso e incompreso.

Legato al particolare ambiente di situazioni locali il romanzo presenta un quadro non troppo edificante dei colleghi di don Stefano. C'è l'ingenuità di un entusiasta che non valuta umanamente i punti di vista diversi dal proprio, gli atteggiamenti di prudenza dell'autorità, le vie del minor male, che tutti vuole disposti al sacrificio per preparare, anche col proprio sangue, un mondo migliore.

La sincerità vissuta del racconto si traduce in una prosa agile e viva e costituisce una nota di coraggio e di speranza cristiana.

v. p.

●

E. R. MOORE: *Un parroco di Nuova York*. Vita e Pensiero, 1952.

Carla Ronzoni ha curato la traduzione del volume «*Roman Collar*» di E. Robert Moore, un parroco, sociologo e organizzatore, che ha svolto la sua attività in Nuova York, dove è morto nell'estate scorsa. Che cosa fa il sacerdote oltre che celebrare la messa, confessare e assistere i moribondi? Per rispondere a quella domanda, ripetutamente, fattagli da amici e nemici, il Moore ha scritto un libro. Esso non vuole essere un'autobiografia, perchè le autobiografie — dice l'Autore — sono per le persone molto importanti, ed egli pensa che la sua vita, per trent'anni, è stata, più o meno, simile a quella di ogni altro sacerdote di Nuova York. Se una differenza c'è stata è quella del periodo in cui egli fu «un lavoratore speciale» per l'Archidiocesi, esperienza questa che doveva dargli la più vasta conoscenza dell'attività dei sacerdoti nel campo economico, sociale, caritativo.

Il Moore, con questa autobiografia, dopo brevi accenni alla sua vocazione e formazione descrive la strada che ha seguito e l'azione normale di ogni giorno che, se si eccettua un maggiore attivismo e un campo di maggiori possibilità, non si differenzia sostanzialmente da quella del clero delle nostre maggiori città.

Il volume, ricco di ritratti e di aneddoti, che illustrano le forme dell'attività sacerdotale e il mondo cattolico americano, si legge con facilità e con simpatia anche per tutto quello che di insolito noi troviamo nella figura di questo sacerdote americano.

s. p.

●

FRANCO FOCHI, «*Giuda*», tre atti drammatici.

Che cosa vuol essere questo *Giuda*, già noto per essere stato riconosciuto degno del Primo Premio al concorso Anno Santo per il teatro, ce lo dice il Fochi in due paginette di introduzione che non possono in nessun modo essere tralasciate nè dal comune lettore nè da chi si proponga il nobile impegno di far vivere queste pagine sulla scena (per cui sono state scritte).

Esclusa già dalle prime parole la possibilità di una assunzione del tema come travestimento, o come pretesto, o come contaminazione o come semplice variazione — esclusa cioè la possibilità di una «trascrizione» allusiva o di una elusione umoresca (si pensi a quali tentazioni letterarie fosse esposto il Fochi da *Amphitryon 38* a *Il lutto si addice a Elettra*, a *Antigone* a *Le mosche*, ecc.) — il lavoro vuol essere un ripercorrimento del testo evangelico.

Adesione totale e umile alla parola degli Evangeli intanto: e a questo proposito, il Fochi si ribella, citando le parole del Rosadi, alla leggerezza di troppi letterati e drammaturghi nei quali «l'amore dei contrasti e il proposito delle rinnegazioni han fatto creare intorno a Giuda una figura del tutto diversa da quella che è disegnata a linee nette negli Evangeli».

Del resto, il dramma chiesastico latino — e non solo nella sua più ristretta eccezione di ufficio drammatico — ebbe proprio origine da una amplificazione del testo liturgico. E il Fochi è in questa già ben segnata direzione, per una asciutta interpretazione del testo, per il rifiuto di ogni carattere letterario ed extravagante. Egli non trova, infatti, giustificazione, «fra le Passioni sceneggiate antiche e moderne, che per quelle schiettamente e interamente popolari, dove lo sviluppare la parola degli Evangelisti riesce a non offendere e turbare l'umiltà dell'autore».

Dopo questa dichiarazione — che peraltro ci sembra più interessante come confessione di autore che non difendibile in sede di storia del teatro drammatico sacro — è evidente quale sia stato l'impegno, diremmo anzi la tensione, del Fochi. Giuda, nel suo dramma, è visto come lo sciagurato, non come lo scellerato e perverso: la crisi della sua vacillante coscienza, il suo crimine e la sua punizione costituiscono il nucleo drammatico dei tre atti (*La tentazione, Il tradimento, Il rimorso*).

Questo del Fochi è un dramma di ragionamento: lo smarrimento della coscienza, in Giuda, è, in primo luogo, una crisi dialettica: le tentazioni non sono tanto nel passato che ritorna, quanto in un dubbio di fede. Di fronte a Giuda sta infatti la fede assoluta di Pietro, il suo rifiuto di ogni discussione («A me i molti cervelli dicono una sola cosa: confusione») di ogni verità come risultato di una dialettica («Io non voglio averne di opinioni: non ne ho mai avute, del resto»).

Il dialogo è spesso gridato e veemente: le ultime scene si isolano in una luce cruda e tagliente. E' un dramma senza ombre, senza semitoni: quelle ombre, quella umanità dolente che sembravano essere proposte da una battuta delle donne, nel primo atto: «Ma andiamo. Manca poco al tramonto. Siamo ancora lontane».

F. Tr.

●

TOLSTÒJ: *Resurrezione*. Torino, Einaudi.

Nella bella collana dei «Narratori stranieri», ben tradotto da Clara Coïsson, compare quest'ultimo romanzo di Tolstòj, scritto nel 1899, due anni prima della scomunica inflitta al grande Lev dalla Chiesa russa, che anche in queste pagine troverà capi d'accusa contro il «cristianesimo aconfessionale e tendenzialmente anarchico, fondato sulla non-resistenza al male e sull'obbligo per ogni uomo di supplire da sè a tutti i suoi bisogni». Natalia Ginzburg, in una rapida prefazione, insiste, anche a proposito di questo romanzo, sulla «scoperta e conoscenza di una realtà». La parola *realtà* ricorre molte volte, in poco più che due pagine, e finisce col sonare come una giustificazione non richiesta. E' l'etichetta che dovrebbe comprovarci la modernità di Tolstòj? Verace, in parte: quanto l'etichetta sulle casse contenenti i quadri sfollati in tempo di guerra da illustri gallerie, che dichiarava: «Cornici». Eppure, lo stesso Tolstòj, allo inizio del cap. II ci ammonisce: «La storia della detenuta Màslova era una storia molto banale». Non avrà voluto dire: banale come tutte le storie, quanto a realtà cronachistica?

Nechljudov, che riconosce nella misera prostituta l'antica vittima di un suo capriccio, e la sposerebbe per rivedere «sul suo viso stravolto dal vizio l'espressione pura e gentile di un tempo»; e «vuole dare le sue terre ai contadini, ma i contadini non lo capiscono e non si rallegrano, e sospettano in quella donazione un nuovo sistema escogitato dal padrone per sfruttare il loro lavoro; e poi segue in Siberia la donna condannata, che si redime in quest'ultima abissale sofferenza; Nechljudov è il cavaliere di un ideale.

Sono molto diversi oggi quei contadini «sospettosi»? Sono in minor numero e meno innocenti «i rinnegati dalla società, da quel mondo di potenti... che decide delle sorti umane senza carità, nè giustizia... governato da leggi assurde, futili e minuziose»? Sì, forse, per un Ehrenburg obbediente e convinto, ma anch'egli per motivi assai lontani dal reale; non per un redivivo Tolstòj, che resterebbe un anarchico, controrivoluzionario, epurato, sempre teso alla verità celeste. Son parole di Nechljudov: «Cercate il Regno di Dio e la sua verità e il resto vi sarà dato per sovrappiù. Ma noi cerchiamo il sovrappiù ed è evidente che non lo troviamo. Eccolo dunque lo scopo della mia vita. Appena terminato un compito, se ne presenta un altro». E Tolstòj séguita: «Da quella notte ebbe inizio per Nechljudov una vita completamente nuova, non *tanto perchè mutarono le sue condizioni di vita*, ma perchè tutto quel che allora gli accadde assunse per lui un *significato* completamente nuovo». E allora, perchè faremmo più conto della *cornice* che del quadro? e, nel quadro, più conto delle immagini che della loro significazione allegorica? anzi, anagogica?

O. S.

●

A. ANIANTE: *Obbrobriose confessioni*. Milano, Dall'Oglio.

Non è la prima volta che Antonio Aniante tratta se stesso come personaggio, cercando di narrarci il romanzo della propria vita. Lo fece con i «Ricordi di un giovane troppo presto invecchiato» edito da Bompiani, con «Nè sur le Montgibel» edito a Parigi. «Obbrobriose confessioni», pubblicato adesso da Corbaccio-Dall'Oglio, è il terzo volume, se non ultimo, della serie.

Questa volta Aniante è stato più crudele verso se stesso, dipingendosi con tinte duramente accentuate. Noi che siamo stati spesso vicini ad Aniante, a Catania, a Roma, a Parigi, possiamo assicurare i lettori, che nella sua storia il settanta per cento è vero ed il trenta è fantasia o allucinazione. Preso dal suo demone, egli finisce per perdere il contatto con la realtà e per credere ai fantasmi che gli danzano nel cervello.

Ieri si vestiva da imperatore, ora si veste da poeta maledetto; ma il suo carattere non è cambiato e continua a giuocare con se stesso, flagellandosi e umiliandosi come un trappista per l'ebrezza di una bella immagine o di un raggio di luna. A Catania mette in scena il martirio di Sant'Agata col rischio di attirarsi la scomunica e l'ira popolare; a Parigi stampa un libro su Mussolini senza tener conto che si precludeva il ritorno in patria. Nell'un caso come nell'altro, agì con l'ingenuità di un bambino: a Catania si ebbe una montagna di cuscini che scansava con un bastoncino, a Parigi ricevette la condanna morale del fascismo che aveva messo alla berlina. L'arcivescovo della sua città non lo scomunicò e Mussolini, che rise nel suo intimo di quel libro che lo attaccava, gli perdonò facilmente e gli riaprì le porte di Italia. Ma in entrambi i casi egli scontò con la miseria i suoi paradossi, il preteso cinismo che lo lasciò sempre a mani vuote. Fu come certi pirotecnici che si bruciano il viso e perdono le dita nel manipolare e accendere mortaretti e girandole.

Nelle brevi novelle che, come appendice alla favola della sua vita, ha messo alla fine del volume, non c'è apparentemente la Sicilia. Esse sono ambientate sulle montagne di Petra Cava, ma circola in esse l'aria ilare di via Etnea. C'è il mafioso spaccone capace di battersi fino all'ultimo sangue per vendicarsi di un affronto; la valle del Bove che fa da scenario all'idillio teocriteo di Smeraldina. Il vagabondo Cotany anche nel nome ricorda i pittoreschi mendicanti della sua città; il chitarrista Incarnito che fa delirare le fanciulle non è venuto dall'Andalusia ma dal salone di qualche ignoto villaggio isolano, il giocoliere Benaria l'abbiamo incontrato sicuramente alla «fiera del lunedì» in piazza del Carmine. Aniante, come l'elefante di lava di Piazza Duomo fa con il suo obelisco, si trascina sul dorso l'isola natia con il suo vulcano e i giardini di aranci e le cattedrali normanne e i castelli svevi e i palazzi spagnoli.

Aniante narra che quando Villaroel consacrò una recensione sul «Giornale dell'Isola» al suo primo volume di novelle («Segreti di Cagliostro»), egli riuscì, corrompendo il linotipista, a cambiare il finale dell'articolo in questi termini: «Oramai è assodato che Antonio Aniante ha superato Verga e ne ha oscurato la fama». L'episodio è verissimo e denota la coscienza che fin da allora il giovanissimo scrittore aveva della sua arte. Villaroel, pur apprezzandola non l'intuiva nella sua portata rivoluzionaria, il germe nuovo che conteneva in sè. Aniante non ha superato nè ha oscurato Verga, ma certamente si è conquistato un posto nella letteratura italiana di oggi, sviluppandone i motivi, continuando la sua opera di scavo nell'anima popolare siciliana con meno metodo, con meno serietà, ma con una freschezza geniale che è tutto il suo incanto.

GIACOMO ETNA

●

E. GRECO: *Poesie*. Milano, Fiumara.

Negli anni di Catania, quando nella fantasia gli urgevano le immagini di mille statue, Emilio Greco, nella sua modesta casetta di via Daniele, fra i pochi libri che costituivano la sua biblioteca, teneva l'«Iliade» nella traduzione di Vincenzo Monti. Quando era stanco di disegnare o di sbozzare marmi, si sdraiava sopra una sgangherata «dormeuse» e si metteva a leggere quel poema che credo fosse la sua «Bibbia». Vi ritrovava l'anima antica della sua razza, le favole mediterranee di cui si era nutrita l'infanzia dei suoi avi venuti in Sicilia, al tempo delle grandi migrazioni, alla mercè di una vela sdrucita e di uno scafo spalmato di pece. Di là derivava la sua saggezza e la serenità che un giorno avrebbe infuso alle sue statue e il senso di una poesia non verseggiata che traluceva nel fervore dei suoi progetti e nei primi tentativi di formarsi un linguaggio proprio, d'introdurre un discorso con la vita.

Era poeta senza saperlo e quindi più fresco e ingenuo. La poesia come espressione diretta gli è nata dopo, proprio in questi ultimi tempi, ma più come commento marginale alla sua opera plastica che come estrinsecazione di un sentimento autonomo. Se la memoria non m'inganna, la prima lirica gli fu ispirata appunto da una meditazione sul ritratto di una donna in cui aveva fissato per sempre sulla creta la forma destinata a perire. Fu per lui una rivelazione e le parole semplici alle quali volle consegnarla furono trepidanti di candido stupore. Nella seconda lirica ritornò su questa scoperta col presentimento più chiaro di avere affidato ai secoli l'idea strappata al mutevole corso delle cose: «*Se le vicende umane - o il bulinare del vento - cancelleranno dalla terra - il tuo volto, il tuo sorriso di pietra - forse di te resterà il ricordo - e i poeti porteranno nei secoli - l'eco della tua bellezza*». Se non conoscessimo i limiti della cultura letteraria di Emilio Greco qui troveremmo un ricordo dell'«Ode all'amica risanata» di Foscolo. E' stato, invece, l'istinto consanguineo a fare incontrare, nella stessa atmosfera mitica il poeta di Zante e lo scultore di Catania.

Emilio Greco raccoglie adesso in cento esemplari numerati (Edizioni Fiumara, Milano) le sue poche poesie, in tutto 11, alternate con disegni. Quasi tutte sono un commento alla sua arte e presuppongono lo scultore come d'altronde, sopra un altro piano, quelle di Michelangelo che acquistano valore e ricevono luce dall'opera immensa dell'artefice insoddisfatto di se stesso. Una sua autonomia è quella dedicata al fratello caduto in Libia che ancora una volta ci riconduce a Foscolo per la sua disperata malinconia e la pena di non poter piangere sulle ossa disperse. Non c'è nulla di superfluo, tutto è necessario e limpidamente lineare come nei suoi disegni migliori. Eccolo qui nella sua schiettezza lapidaria, pura come una rosa sbocciata nel deserto:

La sabbia logorava la tua gola,
fratello mio.
Forse pensavi ai gelsomini
che coprivano la tua casa di Sicilia
quando il petto si squarciò.
Intorno l'aria bruciava
e germogliavano croci nel deserto.
Ho desiderato baciare le tue ossa
ma il vento ha cancellato
il tuo sepolcro.

Dopo questa prova felice, Emilio Greco ci darà altri saggi di una vena poetica, che nessuno avrebbe mai sospettata? Non possiamo ipotecare l'avvenire; ma c'è in lui una sostanza lirica capace, se coltivata, di fruttificare ancora.

GIACOMO ETNA

●

ETTORE SERRA: *Tristano e Isolda*. Parigi, Tallone.

Un poema moderno ispirato all'immortale passione di Tristano e Isolda. Una delle liriche migliori (più vasta, più umana) di Ettore Serra. Che è un poeta di dolce vena, ma che a volte, come in questo caso, sa toccare con rara perizia le eterne corde dell'Amore e della Morte. Sillabe musicate con espertissimi strumenti ritmici e strofici. «Potessi nel tuo sangue tutto infondermi, - in te sparire, con te consumarmi; - e tu potessi al mio sangue commista, - tutta in me fusa con me dissiparti; - torce unite che bruciano nel vento». Inno affocato di passione: «Taglia il tuo grido il silenzio dell'anima...».

Benedetto Croce molto lodò (e fu una delle sue ultime lettere) questo poema.

Stupenda per eleganza e ritmi di composizione l'edizione: è di Alberto Tallone, che ha il suo principesco «torchio» all'Hôtel de Sagonne a Parigi.

G. M.

●

ERMINIO TEDESCHI: *Le Cenere*, Siena, Maia.

Versi gentili ed affettuosi. «*Mietitura*»: «Ecco la spiga: l'han portata timidi - nel mio nido di falco due fanciulli - piena di sole ancora...». Ma vi sono parecchie composizioni minacciate dal noioso peso della retorica; o con parola affaticata.

G. M.

●

BRUNA BONDI SOLIERI: *Segni d'argento*. Siena, Maia.

Un libriccino discreto. Cose semplici, a volte troppo ingenuamente espresse. «Tra sereno di mare, di cielo, - un fremere breve di vela. - Ogni giorno - un po' di bene, - un po' di male - sino al supremo momento».

F. M.

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

«LETTO MATRIMONIALE»

Con « Letto matrimoniale » (*The fourposter*) (tre atti e sette quadri) di Jan De Hartog, Eva Magni e Renzo Ricci si sono ripresentati al pubblico romano. La commedia dell'autore olandese (nato ad Harlem nel 1911) è stata trionfalmente accolta e premiata a New York, dove si sta replicando dalla stagione '50-'51.

E' un lungo duetto non privo di modelli, che interessa e commuove il pubblico, sia per il dialogo e le invenzioni talvolta eccellente, sia per la mozione talvolta deteriore di affetti e sentimenti, che tuttavia non guastano irrimediabilmente l'impressione finale.

De Hartog ha mestiere e ingegno teatrale quanto i più celebri autori; dai quali non ha forse appreso il disdegno del successo troppo facile o la ribellione alle più semplici richieste del pubblico. I suoi due personaggi, sempre soli in scena, si muovono, informano, si concretizzano in esseri reali e sfumano in simboli sentimentali con mirabile naturalezza, ma ondeggiano tra gli estremi della poesia e del fumetto con tanta rapidità, da lasciare perplessi dinanzi a un giudizio totale. Invero, De Hartog giuoca a carte scoperte, assumendo da un mezzo secolo di convivenza di due creature, tutti i luoghi comuni, le fatalità domestiche, le mediocrità consapute, quasi per dimostrare che, con abile e cordiale giuoco dialettico, anche le banalità quotidiane possono essere trasformate, se non proprio in poesia, almeno in indicazioni pensose e fondamentalmente ottimistiche.

L'ottimismo, la commozione crepuscolare, la moderazione nell'ideare e nel rappresentare, la saggezza o il buon senso che risolvono ogni scena, anche le più inclini a scivolare nel dramma, colpiscono favorevolmente il pubblico, palesemente stanco dei clamori e dei rovelli con cui si crede di rispondere alle esigenze del nostro tempo.

Tutta la commedia si svolge in una camera matrimoniale, chiaro e felice simbolo d'unione e di un costume a cui, senza scoperta polemica, De Hartog attribuisce il merito di molte composizioni e patriarcali pacificazioni.

In questa camera, nel 1890 (I quadro) Michele e Agnese entrano per la prima volta, un po' brilli, dopo i festeggiamenti nuziali, e fanciulleggiano in una gradevole esibizione di innocenza insaporata dalla malizia dello spettatore, o da un'inconscia certezza dei fini e dei mezzi; onde la più ingenua, naturalmente la donna, è quella che determina il difficile approccio mediante la scoperta immaginaria di una fuga di gas, che è poi il fiato *tinto* d'alcool di Michele; seguendo la traccia del qual fiato, si giunge almeno con un naso su una bocca.

Nel 1891 (II q.), seconda tappa fondamentale, in un matrimonio perfetto: le prime doglie del primo parto, accolte con l'immaginabile confusione dai due sposini inesperti, e presentate dall'autore con divertente, credibile buffoneria.

Nel 1901 (atto II, 1° q.), sono già nati due figli, un maschio e una femmina, ed è giunto il primo vero successo letterario di Michele scrittore. Con il successo, la crisi. C'è un'altra donna: la moglie non può più bastare, soprattutto se non mostra d'interessarsi al lavoro del marito. Ma è sufficiente l'eterna minaccia di rivalsa, perchè Michele veda proiettata nelle opportunità che si offrono ad Agnese, l'indegnità di un tradimento; e poichè in fondo l'amore è vivo come sempre, la crisi è superata al modo dei patriarchi.

Nel 1908 (2 q.), i figli sono già grandi. Il maschio torna a casa alle ore piccole, e il padre è agitato; tra l'altro, scopre una bottiglia di whisky in un cassetto del figlio, e s'infuria, Dio sa con quanta giustizia, contro la moglie, educatrice di un ubriacone. Agnese, svegliata nel cuore della notte, controbatte come può, e finisce con l'accusare Michele di mostrare tanta preferenza per la figlia, quanta avversione per il maschio; la figlia che già amoreggia con un dirimpettaio. La crisi è totale, dunque si ricorra al whisky. Michele si attacca alla bottiglia, ma per poco non vomita: olio di fegato!... quello stesso che, anni fa, il ragazzo aveva promesso di ingerire da sè, senza controlli. Ora è Agnese che si adira, e spinge Michele ad accogliere severamente quel giovinastro. Ma Michele torna nella camera meglio moglio: s'è trovato dinanzi un vitaiolo in erba, vestito di frac e con la tuba in testa: gli ha detto in tutto e per tutto: « Buon giorno! ».

Nel 1913 (3 q.), « quel coso là davanti » s'è portata via la figlia. La cerimonia è finita, ma anche per Agnese è finito tutto. Non avendo più una ragione vitale che la soddisfi, nè impedimenti che la distraggano, ella vuol *vivere*, andarsene: sa di non amare più Michele. Non vuole rassegnarsi alla vecchiaia. La quale, dimostra Michele con argomenti da Catone Maggiore, è una buona e inevitabile cosa, pur che sia accettata in tempo, e meglio se anzi tempo: che è un puro espediente oratorio, giacchè si arguisce che con i soliti mezzi patriarcali sarà chiaro per entrambi, che c'è tempo ancora: alla vecchiaia.

Nel 1925 (III atto, 1° q.), Michele è uno scrittore spremuto, Agnese una condannata a morte: convalescente, ma in attesa della fine. Morto il figlio qualche anno prima, ai due sposi è rimasta una grande tristezza e una stanchezza immensa, in cui si sentono appena sorretti dall'antica solidarietà. Sai già che nel prossimo quadro (1938), troverai Michele solo. Lavora al suo romanzo più bello: la storia della *loro* vita. Con un mazzo di fiori, l'editore gli ricorda il primo contratto, di quarant'anni fa. Una pausa, un tè, poltrona, plaid, pisolino; la sveglia è caricata, accanto alla fotografia di Agnese. Michele dorme e sogna Agnese, che viene a chiamarlo, a proporgli la scelta: o raggiungere subito lei, o finire il romanzo. Quando la sveglia sonerà, Michele sarà addormentato per sempre.

Si finisce dunque in un clima di Wilder svaporato, ed è un male per tutta la commedia, che, ha tratti di vera delicatezza, ed è sempre contessuta di così valido umorismo, da non farci prevedere la romanticheria conclusiva. La trama che abbiamo dato offende i veri meriti del lavoro, che è in effetti un ricamo di parole comuni, volte a soluzioni piacevoli e bizzarre. Ottimo il secondo atto. Ed ottima l'interpretazione della Magni, soave, puerilmente deliziosa nella veemenza e negli abbandoni; di Ricci, divertito e divertente ricercatore di effetti buffoneschi, di perplessità umane: ricerche in cui ha saputo liberarsi dalla propria notissima cifra, appena riaffiorante nei momenti sentimentali.

Al pianoforte, C. Kope, ha bene scelto ed eseguito, tra l'ingiusta indifferenza del pubblico, gli interludi musicali: particolarmente felice nel *Notturno* di Grieg, che nobilitava in due riprese le malinconie del terzo atto.

Vladimiro Cajoli

● Una spedizione britannica sta per intraprendere il lungo viaggio verso le cime immacolate dell'Himalaja, per compiere il decimo tentativo di scalata dell'Everest, sul tetto del mondo. Il servizio italiano della BBC trasmetterà una speciale radiocronaca della partenza della spedizione britannica, il cui capo parlerà dell'equipaggiamento, dei preparativi, della tecnica che verrà impiegata nell'ascensione e delle prospettive di successo.

● Il terzo programma della BBC ha iniziato la trasmissione di una serie di 9 concerti interamente dedicati a musiche di Palestrina. Ogni programma sarà preceduto da una conversazione introduttiva di un insigne critico musicale inglese, che spiegherà le caratteristiche dello stile del grande italiano, nel campo della musica polifonica.

CURIOSITÀ STORICHE

Durante il lungo pontificato di Urbano VIII i barberini toccarono l'apogeo della loro potenza e se ne valsero per un'efficace e illuminata opera di mecenatismo a favore di tutte le arti e della musica in particolare. Il teatro del loro palazzo alle Quattro Fontane è rimasto celebre per una serie di rappresentazioni che, dal 1633 al 1643, vi si svolgevano ogni anno durante il periodo di carnevale. Vi collaborarono i più celebri compositori del tempo, mentre l'allestimento scenico e meccanico delle rappresentazioni fu affidato al Bernini. Sono di quegli anni le rappresentazioni di opere come « Gli amori di Tancredi e Armida » 1633), « Sant'Alessio » (1634), « La vita di S. Teodora » (1635-36), « Chi soffre speri ossia il Falcone », « Erminia sul Giordano » (1637), ancora « Il Falcone » (1639), « L'innocenza difesa » (1641), « Il palazzo incantato ovvero la Guerriera amante » (1642), e il « Giudizio della ragione ossia il Capriccio » (1643).

« Il palazzo incantato », scritta dal futuro papa Clemente IX (Giulio Rospigliosi), su argomento tratto dall'Orlando Furioso, e musicata da Luigi Rossi, fu senza dubbio la più imponente di queste rappresentazioni per il fasto e la perfezione dell'allestimento scenico e rimase anche celebre per gli incidenti cui dette luogo. « Alla prima di esse — togliamo dal Cametti — fu tanta la ressa, che gli svizzeri mossi di guardia alla porta non riuscirono a trattenere il pubblico... non invitato, composto in gran parte di francesi, data la qualità del Cardinal Antonio (Barberini) di protettore di quella nazione. L'ingresso alla sala dove era costruito il teatro prospettava sulla piazza Sforza, oggi Barberini, di fianco all'attuale albergo Bristol. La seconda sera l'affluenza fu ancora maggiore; nel tafferuglio che ne seguì rimasero feriti soldati e francesi. Uno di essi, il conte de Bury, balzò sul muricciolo che risponde al piano della porta del palazzo dov'è la maggiore facciata; lì stava fermo il Pasqualini e pare che egli facesse delle osservazioni vivaci al conte: questi afferrò con violenza il cantore e fu per miracolo se non lo gettò in basso ».

Il Pasqualini il « celebre musico del sig. cardinale » (Antonio Barberini) era in quella occasione, insieme al famoso soprano e compositore Loreto Vittori, tra i diciotto esecutori del melodramma e vi interpretava la parte di Bradamante. Lo ritroviamo nel marzo del 1647 a Parigi per interpretarvi, chiamatovi dallo stesso cardinale suo protettore, la parte di Aristeo nella commedia musicale di Luigi Rossi l'Orfeo: il primo melodramma italiano introdotto in Francia per merito del Cardinale Giulio Mazarini e dei tre fratelli Francesco, Antonio e Taddeo Barberini, che in Francia avevano cercato riparo dalle persecuzioni del nuovo papa Innocenzo X.

●

Quando si parla di Conservatorio e di Scuola musicale Napoletana vengono subito in mente i nomi di Scarlatti, Durante, Leo, Pergolesi, Jommelli, Vinci, Porpora ed altri illustri musicisti, ma pochi ricordano che quella gloriosa istituzione è nata da un umile palpito di carità cristiana: un palpito di carità che ha rinnovato i fasti di una secolare tradizione pedagogica. « Nel Conservatorio, noto sotto il nome dei Poveri di Gesù Cristo, — ricorda il Florimo — l'arte incominciò ad avere le sue fondamenta... e viene maggiormente giustificata la credenza ritenuta sinora come certezza, che questo Conservatorio fosse stato il primo a sorgere per la musica, e che in esso abbia avuto principio la Scuole musicale Napoletana ».

Quali sono le origini di questo Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo? Erano tempi di carestia e travaglio per Napoli quelli intorno al 1590. La popolazione conosceva già i fasti del tesseramento e « lo strazio della fame crebbe tanto, che i poveri fanciulli, abbandonati per le vie, morirono di freddo e di inedia. Fu allora che Marcello Fossataro da Nicotera, un romito francescano, sull'esempio del grande d'Assisi, guardava intorno a sè le miserie di tanti infelici e... cominciò a raccogliere quelle derelitte creature, e chiedendo egli e conducendole a chiedere attorno l'elemosina, le nutrì, le vestì ». Fu il primo nucleo ambulante del futuro Conservatorio dei Poveri che venne fondato non appena le elemosine raccolte permisero l'acquisto delle case adiacenti ai vichi dei Maiorani e dei Panettieri. Qui vennero ricoverati gli orfanelli che apprendevano a leggere e scrivere e venivano istruiti nelle arti meccaniche e nella musica. L'insegnamento della musica vocale e strumentale divenne poi prevalente e diede vita ad una scuola famosa e tradizionale. Il cardinale Spinelli soppresse la istituzione nel 1744 e ne disperse gli allievi negli Ospizi di Sant'Onofrio, di Santa Maria di Loreto e della Pietà dei Turchini, dalla fusione dei quali sorse poi il Real Collegio di Musica che ebbe nome di San Pietro a Maiella dal luogo ove era situato.

Dante Ullu

SEMPLICITÀ DEL BILANCIO NUCLEARE

E' uscita nel dicembre scorso la traduzione italiana del libro di Enrico Fermi « Particelle elementari » pubblicato in America nel 1951 (1). E' un'opera scritta per i fisici e per chi si interessa ai problemi del nucleo atomico ed ha una buona conoscenza della meccanica quantistica e delle sue applicazioni ai problemi concreti.

Le ricerche dei fisici sono oggi prevalentemente rivolte alla conoscenza della interazione delle particelle elementari e dei loro reciproci legami nel nucleo atomico, nonchè alla edificazione di una teoria che coordini in una sintesi unitaria le leggi suggerite dall'esperienza. Teoria che peraltro non si è ancora riusciti ad edificare. Nella trattazione matematica si procede quindi con procedimenti semplificati, semiquantitativi, che se sono di un notevole aiuto nella interpretazione delle esperienze non costituiscono un tutto organico. Il libro del Fermi tratta appunto di tali procedimenti, noti fino ad ora solo ad un ristrettissimo numero di fisici teorici.

La scienza procede secondo due principi: la ricerca di invarianti ed elementi primi con i quali edificare il complesso; la riduzione della qualità in quantità, per potere con la misura differenziare, valutare e procedere, con l'ausilio della matematica, alla elaborazione delle teorie. La storia della scienza insegna che gli elementi primi sono stati sempre sostituiti quando la esperienza ha messo in evidenza una qualche complessità e struttura, confermando la necessità per la mente e per la scienza di un punto di partenza fisso ed immutabile.

Circa la trasformazione della qualità in quantità un esempio varrà meglio di ogni argomentazione a dimostrarne l'importanza. Per quanto l'esistenza della gravità fosse nota dall'antichità, solamente quando Newton, con la legge della gravitazione universale, ha trasformato una caratteristica qualitativa in una legge bene definita, esprimibile quantitativamente e valevole per tutti i corpi, astri compresi, è nata la meccanica celeste che ha costituito per la scienza un grande progresso.

Oggi l'invariante fondamentale della scienza è l'energia. Ad esso si associano nel bilancio nucleare quelli della carica elettrica e della quantità di moto. Oltre ad essi la teoria ha necessità di altri elementi fra i quali la conoscenza, sia pure ipotetica, delle forze che agiscono nell'interno del nucleo e che costituiscono tanto la causa della coesione delle particelle, quanto quella del loro violento reciproco allontanamento, esplosione. Per esse ha grande importanza il concetto di campo, predominante oggi in tutta la fisica.

La legge della gravitazione universale, come era stata espressa da Newton ed interpretata dai contemporanei, supponeva l'esistenza di una azione a distanza istantanea, misteriosa e tutt'altro che comprensiva. La fisica moderna ha sostituito l'azione a distanza con il campo, realizzando una maggiore razionalità.

Mentre l'azione a distanza era un legame diretto fra le singole coppie di corpi, annullantesi con la soppressione di uno dei due, il campo è uno stato particolare dello spazio circondante i corpi, propagantesi radialmente con la velocità della luce, che interferendo con quello degli altri corpi determina i mutui legami.

Fino a pochi lustri addietro si avevano quattro tipi di campo: gravitazionale, elettromagnetico, elettrostatico, magnetico. Oggi la fisica nucleare, per le sue necessità teoriche, ne ha creati altri.

Che cosa sia nella realtà la modifica dello spazio che determina il campo non lo sappiamo, tanto più che la eliminazione della ipotesi di un etere supporto delle vibrazioni elettromagnetiche, ha eliminato ogni possibilità di rappresentazione fisica e materiale, ma sappiamo, per conferma ed evidenza sperimentale, che qualcosa si propaga nello spazio, perchè la luce giunge fino a noi dalle stelle più lontane e perchè quando nelle stazioni radio generiamo particolari e riconoscibili onde elettromagnetiche, queste sono raccolte a migliaia di chilometri di distanza. Conosciamo poi perfettamente le leggi della propagazione e della variazione dei rapporti che intervengono nei singoli punti dello spazio, e sappiamo rappresentare l'ignoto con simboli e grandezze matematiche, realizzando la trasformazione della qualità in quantità e la possibilità del calcolo e della previsione.

Ciò premesso possiamo brevemente accennare al bilancio nucleare. Il nucleo è costituito da alcune particelle elementari, protoni e neutroni, legati da forze denominate nucleari, che presentano per i fisici delle difficoltà non ancora superate. Una prima difficoltà deriva dalla circostanza che vi sono particelle neutre per le quali non valgono le forze elettriche, ed una seconda più generale, dalla circostanza che essendo il raggio di azione delle forze nucleari minimo, dell'ordine di grandezza del nucleo, sono escluse le forze di natura elettrica e gravitazionale, decrescendo queste più lentamente di quanto è necessario per limitare la loro azione all'interno del nucleo. Conseguentemente sono stati supposti o creati altri tipi di forze, prendendo per modello il campo elettromagnetico circondante l'elettrone col corrispondente fenomeno della emissione dei fotoni (quanti luce).

Per interpretare il legame nel nucleo fra il protone ed il neutrone, in analogia con il campo elettromagnetico dell'elettrone che emette i fotoni, quanti di energia elettromagnetica che si comportano come particelle, si è supposto che il campo delle forze nucleari, chiamato mesonico, emette dei quanti, particelle materiali di massa relativamente grande, dell'ordine di 200-300 volte quella dell'elettrone. Vi sarebbe un continuo scambio di un mesone fra un protone ed un neutrone che si trasformano quindi successivamente l'uno nell'altro. L'interazione fra le due particelle sarebbe dovuta all'effetto del campo che trasmette la forza da una particella all'altra. Perciò questo tipo di forze nucleari si è chiamato di scambio.

La teoria mesonica a tutt'oggi è tutt'altro che completa ed esauriente, presentando lacune ed incertezze e non essendo ancora riusciti a costruire un procedimento matematico generale che coordini in una sintesi i vari casi.

Sorprende che malgrado le deficienze della teoria, l'esistenza del mesone è stata confermata dall'esperienza. E sorprende ancora di più che non si tratta di un caso isolato nella fisica quantistica. Ipotesi azzardate, non comprensibili con la logica ordinaria, non intuitive, hanno avuto la conferma dell'esperienza. Basti citare la previsione del Dirac della esistenza dell'elettrone positivo.

Nella fisica quantistica la parola interazione è continuamente impiegata. Essa esprime un fatto assai semplice: l'azione reciproca delle particelle, che può risolversi sia con semplice cambiamento di direzione e velocità, sia in una disintegrazione, sia nella incorporazione della particella interferente. Il bilancio delle interazioni consta di tre eguaglianze: una per la energia, una per la carica, una per l'impulso.

Un elettrone situato in una data orbita ad un certo momento si trasforma in un altro elettrone situato in un'orbita diversa, di minore energia, ed in un quanto di luce. L'equazione della trasformazione è la seguente: $e \longrightarrow \bar{e} + \gamma$, in cui γ è il quanto di luce emesso (radiazione), e la freccia indica il senso della reazione. Si ha la conservazione dell'energia perchè l'energia persa dall'elettrone corrisponde a quella del fotone, della carica perchè prima e dopo la trasformazione questa è unitaria e negativa, e della quantità di moto.

Le sostanze radioattive emettono disgregandosi dei raggi β che sono dei protoni. Il fenomeno consiste nella trasformazione di un neutrone (N) del nucleo in un protone (P), con emissione di un elettrone negativo ($\bar{e}$) e di un neutrino (ν) secondo l'equazione:

$$N \longrightarrow P + |\bar{e}| + \nu$$

Esaminiamo il bilancio. Quello della carica è immediato essendo il neutrone neutro, ed avendo il protone carica unitaria positiva e l'elettrone carica unitaria negativa, quindi $0 = +1 - 1 -$. Ma estraendo dall'ultimo termine il bilancio energetico e quello dell'impulso non pareggiano, motivo per cui i fisici teorici hanno supposta l'esistenza di una particella neutra di massa estremamente piccola, il neutrino.

Alcune esperienze hanno messo in evidenza che un protone può assorbire un mesone negativo μ trasformandosi in un neutrone più, al fine del bilancio energetico e dell'impulso, un neutrino. La trasformazione è compendiata dall'equazione $P + \mu^{-} \longrightarrow N + \nu$ — dalla quale risulta immediata la conservazione della carica, avendo il protone carica unitaria positiva ed il mesone carica unitaria negativa. Il mesone positivo o negativo è una particella di vita brevissima, che in qualche milionesimo di secondo dalla sua generazione si disintegra spontaneamente trasformandosi in un elettrone e due ipotetici neutrini. La disintegrazione si esprime $\mu^{\pm} \longrightarrow e^{\pm} + 2\nu$ immediatamente intelligibile.

E' superfluo mettere in rilievo che per il fisico le cose non sono così semplici e schematiche quali le abbiamo descritte, dovendo egli valutare i vari termini del bilancio, prevedere le probabilità delle trasformazioni, determinare le energie in giuoco, la vita media delle particelle che si generano e via di seguito. Tutte cose che richiedono l'ausilio della meccanica quantistica e di teorie ed ipotesi tutt'altro che semplici ed intuitive, anzi spesso del tutto rivoluzionarie.

Concludiamo con una osservazione. Quelle che chiamiamo particelle elementari si rivelano all'analisi delle esperienze tutt'altro che elementari e prive di struttura. Dall'atomo unitario della prima fase della teoria atomica moderna si è passati ai primi del secolo all'atomo costituito dal nucleo e dagli elettroni periferici. Successivamente è intervenuta la scissione del nucleo in protoni e neutroni. Presentemente queste non risultano particelle semplici prive di struttura ed unitarie, data la loro reciproca trasformazione con creazione di altre particelle. Lo stesso elettrone per essere circondato dal campo elettromagnetico che lo accompagna in tutti i suoi movimenti, non può essere considerato semplice, ed idealizzando può essere rappresentato come un miscuglio di un elettrone puntiforme e di una nuvola di fotoni che lo circonda.

Dei novanta e più atomi diversi della prima teoria atomica moderna si era scesi ai primi del secolo a pochissime particelle elementari. Adesso la curva risale e le particelle si moltiplicano con il progredire della tecnica sperimentale. Questa molteplicità avrà un termine e ad un dato momento per ulteriore frazionamento le particelle si risolveranno in una unica entità, la energia, realizzando così quella unità che è stato il sogno di molti filosofi?

Otto Cozzer

(1) Enrico Fermi, *Particelle elementari*. Traduzione del prof. Piero Caldirola. Einaudi, Torino, 1952.

ALOYSIUS DE RUBEIS
(LUIGI DE ROSSI)

Continuazione dalla pag. 3.

Fiorentini, orientata verso attraenti quadri lirici, corali o solistici con venustà ridondante di melodia, intercalati da tratti recitativi.

Se oggi noi riconosciamo in Francesco Provenzale e in Alessandro Scarlatti i fondatori degli stili e della tecnica della grande Scuola napolitana, nostra gloria sino all'età spontiniana e rossiniana, dobbiamo del pari riconoscere che quegli ideali estetici e melodrammatici, quelle forme, quei procedimenti si trovano già chiaramente enunciati e realizzati nelle creazioni di Luigi Rossi, anch'egli anima meridionale italiana; e se è esatta l'affermazione critica che i musicisti d'Italia s'imposero all'ammirazione del mondo soprattutto per la loro inesauribile capacità d'effusione melodica, a nessuno del suo tempo, meglio che a Luigi Rossi questo merito va attribuito.

Alberto Ghislanzoni

RICORDI DI CORRADO GOVONI

GIOVANNI PASCOLI

Idea non condivide le opinioni critiche espresse dal Govoni in questi « Ricordi ». C'era bisogno di dirlo, dopo gli articoli pubblicati nel n. 40 del '52, sul Pascoli latino, e quello pubblicato nel n. 4 del 1953: *Giustizia per il Pascoli?*, e gli altri che seguiranno, perchè ci proponiamo di contribuire al risveglio degli studi pascoliani. Pubblichiamo questi « Ricordi » come un documento da servire all'intelligenza del poeta Govoni, che ha un suo posto nella Storia delle lettere italiane. Le opinioni personalissime da Lui espresse su questo o quell'autore, appartengono a Govoni, ci spiegano Govoni, illustrano i suoi amori e le sue fobie. Credevamo superfluo spiegare che, se dobbiamo rispetto a Pascoli, lo dobbiamo anche a Govoni (la cui prima opera entrava nella nostra letteratura giusto cinquant'anni fa: 1903-1953).

Come organo di cultura, *Idea* documenta opinioni, non le impone; le inquadra in una sua ideale cornice, non le storpia perchè vi si adattino ad ogni costo: oggi accoglie Govoni, come domani accoglierà gli scrittori o i poeti che forse i militanti avranno abbandonato. E' un modo di onorare anche i militanti che tenevano il campo allorquando il nostro ospite acquisiva, in virtù di fama e di opere, il diritto a opinioni che spesso valgono una *Poetica* intimamente vissuta se non criticamente espressa.

Con ciò, si è inteso rispondere ad appunti, rimproveri (a lettere anonime!).

3

Il primo a rompere l'incanto fu il Morandi che accolse nella sua antologia scolastica la breve lirica della « Domenica dell'ulivo » togliendo un verso, o sostituendo arbitrariamente una parola, per cui più tardi si buscò un processo coi fiocchi con relativa condanna.

Ma già il Carducci ne aveva parlato benevolmente in una curiosa rassegna di poeti nuovi in cui il Mazzoni si pigliava una notevole strigliata per la sua poesia, prosastica, e l'assoluta preferenza dell'aspro poeta maremmano andava com'era troppo naturale al chiassoso Marradi: « E rivedrò la mia città nativa. — la mia bella città rumoreggiante, — il mar sonoro e l'incantata riva — che di freschi misteri ombran le piante... ». Per ovvie affinità acustiche, il Marradi piacque anche a Gabriele D'Annunzio dal quale, in occasione della sua raccoltina di ballate, si vide indirizzare un messaggio poetico di plauso: « O poeta gentil, quanto mi piacque — che ti vidi onorar la rima nona... »; a cui il cantore delle « Rapsodie Garibaldine » e dei « Ricordi Lirici » rispose per le rime, tirando in ballo, tra l'altro, anche il parnassiano Gautier; ma non mancherà tempo per tornare più distesamente sull'argomento.

Il fascino sottile della poesia pascoliana, era affidato in quei primi volumi, oltre che alla novità dei temi naturistici di minuzioso gusto (che accusano chiaramente la consanguineità del campionario lirico del primo ottocento inglese e del fare sciolto tra didascalico e georgico dell'« Astichello » del nostro Zanella) alla metrica sincopata e snodata incredibilmente variata ed al più felice taglio anacreontico della forma. La vera originalità della poesia pascoliana è altra cosa, e non credo che il lettore comune anche ora sia in grado di scoprirla e goderla pienamente, pur ammettendo che ne possa avvertire la profonda misteriosa vibrazione; anche durante il più intenso fervore dello studio di questa poesia, furono pochi gli acuti e sensibili spiriti che se ne accorsero e cercarono di metterla nel giusto rilievo. I ceti culturali e tradizionalisti dalle acide riserve per la gentile mania del Pascoli delle innocenti onomatopee ornitologiche: il « tip, tip » dei passeri, il « vitt videvitt » delle rondini, il « francesco mio » del fringuello e il « tio, tio, tio » dell'usignolo, l'uso e l'abuso di un vocabolario dialettale e la tematica più frusta e banale della vita quotidiana e casalinga che non riteneva indegni di canto nè gli stacci, nè la granata ed il girarrosto; passavano di colpo con le « Odi ed inni », il latino scolastico dei « Poemetti » ed i « Poemi Conviviali » al più largo entusiastico consenso, salutando con alti clamori il Pascoli grande poeta civile e grande poeta classico. Era invece la parabola discendente del poeta anche come versificatore. Il verso della tremenda terzina dantesca che in « Myricae » e quà e là ancora nei « Canti di Castelvecchio » è un metro potentemente immediato quasi aggressivo, straordinariamente snodato elastico ed incalzante, adatto come nessun altro alla concitata rappresentazione del dramma e quanto mai pieghevole e deciso per ritrarre i moti più rapidi e tortuosi dell'anima, nelle « Odi ed Inni » nei « Poemetti » e infine nei « Poemi Conviviali », con l'endecasillabo sciolto diventa affatto becco lezioso, di pura fattura meccanica.

Come ho già notato, nella poesia pascoliana dei primi libri, anche i temi più frusti e consueti, ricevono dalla sincera simpatia e dall'osservazione stupita del poeta una loro dignità che non è priva di grazia e di valore suggestivo, anche quando il mondo naturistico del Pascoli, che è sempre povero di raccordi simbolici, si raccomanda unicamente al sostegno ed al puntello del ritmo. Cessato l'incanto leggiero degli esterni girati con rapidità cinematografica ed acquarellati ai colori dilatati d'arcobaleno, ed esaurito il giro d'orizzonte profondo ma limitato degli affetti familiari di cui diremo più avanti toccando della vera originalità della poesia pascoliana, il poeta ripiega, non si saprebbe ben dire se per pigrizia mentale o per improvviso senso di stanchezza e mancanza di ispirazione, su elementi casalinghi che non si possono accettare nemmeno come pretesto di divertimento tecnico, di passatempo macchinale, o esercizio ginnastico metrico per tenere occupata la mente ed allenata al suo mestiere la mano, tanto si appalesano come perfette nullità; quasi quasi tali da giustificare la gratuita definizione di « poeta minore » lanciata dal Borgese al Pascoli all'uscita proprio dei « Canti di Castelvecchio ».

Alludo, come ognuno facilmente capirà, alle curiose liriche « La granata », « La canzone del girarrosio », e a qualche altra ancora, dove la sfasatura e lo sfocatura dei soggetti trattati e, più che dei soggetti, del loro trattamento saltano agli occhi anche del più frettoloso e superficiale lettore. Perchè il soggetto, può benissimo essere il più umile e il più povero e disadorno, ma basterà sempre un caldo raggio di poesia a farlo palpitare e a sollevarlo in un clima di forza emotiva e di dignità artistica. Basterebbe fare il confronto con soggetti ancora più umili e insignificanti, diventati cose di angelica purezza e chiarore nelle mani di Francis Jammes.

Non è chi non senta, con disagio e con un senso di pena, nelle cose citate del Pascoli, la forzatura ed il funambolismo del poeta per non cadere e precipitare. Vani tentativi. Quella buona apertura della « Canzone del girarrosto »: « Domenica, il dì che a mattina — sorride e sospira al tramonto », a furia di teglie e di pentole che ora bollono in sè chiuse, ora entrano in familiare conversazione con la macchina esatta regolatrice dell'arrosto di agnello, e, via via, degli inevitabili scappucci di tono e di estro e riprese faticose del perduto equilibrio, per precipitare in nuovi inciampi e capitomboli di artifizi di svolazzi e di piroette di troppo fredda bravura scandita di ritmi, ad un tratto è come presa dalla ossessione della fretta di finirla, arrivando a quella sciocca di conclusione puerile (non infantile) del paragone del congegno meccanico al piccolo schiavo che agitando il campanello chiama: « in tavola! in tavola! ».

Nella « Canzone della granata » incontriamo cadute di banalità ancora più accentuate con un finale tra moralistico e simbolico (la granata innalzata al livello dell'anima!) addirittura inaccettabile, che fa pensare con sgomento alla possibilità, fortunatamente subito riscattata, che il poeta, così casalingo e così rurale, ma sempre rigorosamente sorvegliato, ad un certo momento, di stanchezza o di inavvertito improvviso abbassamento di voce, abbia ceduto alla liquida seduzione di riprendere il sottomondo poetico sciatto e prosastico di un Parzanese e di un Betteloni per non dire addirittura di un Fusinato, per il gusto di vedere che effetti se ne potevano ricavare da una moderna trascrizione e da una trasfusione di sangue meno anemico.

Del resto, come si può vedere, in tutta l'opera pascoliana, i momenti di grossolana spicciola cronaca casalinga, come pure gli esercizi di artifiziosa tecnica metrica non sono molti; come non sono molte le concessioni alla pericolosa predilezione strettamente tecnica propria del dialetto che per certi componimenti di ispirazione locale lo costrinsero a provvederli di un adeguato vocabolario per renderli completamente intelligibili.

Non mi sembra che valga la pena di indugiarsi troppo sulla poesia d'occasione, civile e politica del Pascoli, senza dubbio la parte della sua opera più deteriore e caduca.

Quasi si pensa con un certo senso di invidia che se ne sia andato prima che l'impresa libica fosse portata a compimento: « Là balenare d'armi, là subite — luci, là rotte grida, là murmuri — come da tombe, — là squilli improvvisi di trombe »; perchè chissà mai quante rettoriche garibalderie ne avrebbe tirate fuori.

Non dico della prima guerra mondiale: dai saggi e dagli esempi sparsi qua e là un po' in tutte le raccolte pascoliane, dopo le purissime « Myricae », è facile immaginare quale formidabile gara di trombonate patriottarde egli avrebbe ingaggiato con il compagno abruzzese infaticabile sparatore di salve napoletane dal relitto della regia nave « Puglia » sistemato nel museo all'aperto di cianfrusaglie guerresche di cattivo gusto del Vittoriale. Perchè pare proprio l'inesorabile destino barbaro di noi latini, quello di dover bruciare sciagurato encomiastico incenso, indifferentemente a Cesari ed a tiranni anche di dozzina, pagando un contributo alla politica ed alla civiltà del proprio tempo, quasi tassa di pedaggio proporzionata alla relativa fama e fame, cioè alla materia più corrotta, vile ed impoetica che esista sulla faccia della terra: dagli oraziani trasvolanti cavalli del sole all'enfatica gobbetta giovanile di Recanati che, gonfiandosi di rodomontesca rettorica sfiatata: « L'armi, qua l'armi! — Procomberò sol io: — dammi, o ciel, che sia fuoco — agli italici petti il sangue mio ». E fortuna che il sangue dei poeti ha quasi sempre le qualità dell'inchiostro fisso e scorrevole, e che lo beve solo la carta. Il Carducci è stato più furbo ed avveduto del suo Orazio, datosi alla più vergognosa fuga, alla battaglia dei Filippi. Cantò da par suo, bisogna riconoscerlo, episodi e figure del Risorgimento; ma quando si trattò di pagare di tasca, in natura, e non solo di inchiostro, preferì di restarsene comodamente a casa. E a chi gli rimproverava, a lui esaltatore di glorie militari, la sua strana contraddittoria condotta personale, rispose seccamente con la più solenne e classica grinta possibile che, a quei tempi, in cui potendolo fare fisicamente non aveva imbracciato il fucile, la sua giusta guerra era quella non di vagare qua e là per il Bel Paese con il serio proposito di farsi sbudellare, ma di provvedere come infatti provvedeva, sebbene faticosamente, a procacciare il pane per la propria famiglia.

Per ciò che riguarda il tema antichissimo come il mondo, sfruttatissimo come altri mai e sempre nuovo ed attuale dell'amore, in tutta l'opera di Giovanni Pascoli non se ne trovano che scarse tracce e timidi accenni. Si direbbe che l'argomento gli scottasse le mani, a giudicare con quanta delicatezza lo trattò anche negli idilli campestri dei « Poemetti ». O forse non ebbe che rare e fuggevoli occasioni, non dico di contatti, ma di stringersi di passaggio le ali dell'ispirazione a quella bellissima sfuriante e distruttrice fiamma. Tra le altre, in vero pochissime, è ricordata, per l'allusione soggettiva insolitamente chiara e scoperta, la lirica « La tessitrice » che Eleonora Duse, prima di andare a morire in America di povertà se non di fame, declamò per me, con una voce che mi fece vibrare l'anima di profonda commozione.

Continua al prossimo numero.

Corrado Govoni

LETTERA AL DIRETTORE

Illustre Direttore,

vuole compiacersi di pubblicare questa mia lettera?

Corrado Govoni, nel precedente numero di IDEA, ha scritte delle vere eresie su Giovanni Pascoli come poeta italiano e latino. Quando io dirigevo « Le Lettere », volli dedicare un numero unico specialmente al Pascoli (Anno III, n. 5, 23 aprile 1923) dopo essermi preoccupato di far commemorare in Campidoglio il Poeta - e lo fece degnamente Ettore Romagnoli. Per quel Numero unico pascoliano io chiesi anche al Govoni un pensierino, ed egli mi mandò questo suo giudizio scritto di suo pugno:

« Stimo il Pascoli come il più grande lirico italiano di tutti i tempi, e di lui amo ed ammiro sovra ogni cosa le *Myricae* e i « Canti di Castelvecchio » che per me sono le due raccolte più rare, più belle ed originali di tutta la poesia contemporanea ».

Un inno trionfale. E allora?

Nel Numero che io dedicai a Giovanni Pascoli i maggiori Scrittori italiani scrissero un coro di grandi lodi per il Poeta: e Cesare Angelini conchiuse: « Pascoli, nome verde! ».

Ossequi e ringraziamenti.

FILIPPO SÙRICO

FIGURE MINORI DELLA RIFORMA PRETRIDENTINA

Continuazione dalla pag. 1

rici regolari Barnabiti sono stati compiuti con molto successo dal salesiano Luigi Bogliolo (S.E.I., Torino, 1952, pp. 124): e ve ne era bisogno perchè sul Cremano sono corse le voci più assurde e tuttora vigevano pregiudizi tali da offuscarne il buon nome. Senza toccare tutti i punti presi in esame dal Bogliolo (questioni biografiche, autenticità delle opere, influssi sulla formazione del pensiero di fra Battista, ecc.), sarà sufficiente questa lunga citazione per far intendere il punto di vista dell'autore a proposito del suo soggetto: « I tempi di fra Battista erano quelli nei quali l'*humana virtus* si esplicava nelle opere prodigiose di Leonardo, di Michelangelo, di Raffaello nelle favolose imprese dei navigatori, erano i tempi di condottieri indomiti ai quali nessuna impresa pareva difficile. Tutti costoro agivano protesi in una sconfinata fiducia nelle proprie forze verso la conquista del proprio ideale. Ma fra Battista indica oltre ed al di sopra di tutti questi ideali terreni all'anima assetata di grandezza l'unica vera grandezza, la perfezione cristiana che eleva l'uomo fino a Dio rendendolo simile a Lui; basta che l'uomo voglia, che dispieghi le latenti energie della sua onnipotente volontà... Il temperamento austero, impetuoso, ferrigno, volitivo di fra B., che ha molti punti di contatto con il Savonarola, era singolarmente attrezzato alla valorizzazione di quanto vi era di buono nelle idee del suo tempo per costruire sulla base dell'insegnamento cristiano un'ascetica forte, ottimistica, attraente, adatta alle anime irrequiete e sognanti della Rinascita. Qui è l'anima della spiritualità battistiana; di qui lo spirito battagliero che tutta la pervade. E' nella filosofia e nello spirito del Rinascimento italiano che è nata la ascetistica del Combattimento spirituale, che ha il suo rappresentante più originale e sistematico in fra Battista... L'ottimismo in lui è così radicale che in tutte le sue opere non si legge mai una parola, mai un cenno al peccato originale, il che non significa che, in un punto tanto fondamentale della teologia, egli non sia perfettamente ortodosso, ma riguardi di ordine storico gli hanno consigliato di evitare accenni espliciti per rendere più accetta la sua ascetica alla gente del suo tempo ».

Come non concordare col Bogliolo riconoscendo « ricchezza e profondità di motivi, valore psicologico e pedagogico » alla dottrina spirituale del Nostro? ne si può dissentire da lui allorchè non ha incertezze nel ritenere che « la sostanza della spiritualità battistiana corre nella scia della migliore tradizione cattolica e precorre, anzi segna l'inizio della spiritualità moderna »; se l'autorità ecclesiastica ha creduto opportuno mettere all'Indice le opere di fra Battista *donec emendentur*, perchè in verità in esse vi è una presentazione disordinata di principi mistici, una volgarizzazione inopportuna ed una eccessiva insistenza sulla dottrina dell'amor puro, è pur auspicabile « una opportuna scelta delle sue migliori pagine sistematicamente ordinata e rimodernata nella sua veste esteriore » perchè il pensiero di fra Battista è della massima attualità e può essere di grande giovamento delle anime che intendono prender sul serio la vita cristiana. Il che non significa altro, in definitiva, che aiutare a vivere con dignità di uomini e coerenza di condotta morale per la miglior affermazione della propria personalità ed una giusta collaborazione coi propri simili.

Paolo Brezzi

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

4

BUONVINO O.: *Il giornalismo contemporaneo*, Palermo, 1906.

BURICH E.: *Viatico di Slataper*, « Termini », novembre-dicembre 1940.

BUZZI P.: *C. Linati*, « Le Thyrse », 15 settembre 1913.

CABURI F.: *S. Slataper*, « Il Giornale d'Italia », 21 gennaio 1925.

CACCIAGUERRA E.: *R. Serra*, « L'Azione », 1° agosto 1915.

CAJUMI A.: *Parabola di venticinque anni*, in « Cancelli d'oro », Milano, 1926.
— *Sagome di contemporanei*, « Baretti », luglio 1927.
— *Primi spunti novecenteschi*, « Baretti », novembre 1927.
— *Passato prossimo*, « Stampa », settembre 1930.
— *R. Serra*, « Cultura », luglio-agosto 1934.
— *L'eredità di Ambrosini*, « Mondo », 17 dicembre 1949.

CALCATERRA C.: *Studi critici*, Asti, 1911.
— *G. Papini*, « Italia letteraria », 22 dicembre 1929.
— *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, 1945.

CALDERARA A.: *Papini e la sua « Storia di Cristo »*, Bologna, 1922.

CALZA A.: *L. Folgore*, « Giornale d'Italia », luglio 1912.

CAMPOSAMPIERO G.: *La poesia italiana contemporanea*, Roma, 1938.

CAMUNCOLI E.: *A. Baldini*, « Gazzetta di Venezia », 5 settembre 1918.

CANUDO R.: *L. Folgore*, « Mercure de France », ottobre 1912.

CAPASSO A.: *G. Ungaretti*, « Convegno », dicembre 1930.
— *Incontri con Ungaretti*, Genova, 1933.
— *C. Rebora*, « Civiltà fascista », marzo 1934.
— *P. Jahier*, « Civiltà fascista », marzo 1934.
— *Saper distinguere*, (2 voll.), Genova, 1934.
— *Poeti d'ieri*, Firenze, 1935.
— *Ricerche di « aura poetica »*, Savona, 1937 [Cecchi...].
— *Panorama della poesia italiana*, « Fiera letteraria », 6 puntate, dal 19 marzo (n. 12) al 23 aprile (n. 17).

CAPECCHI F.: *C. Govoni*, « Italia letteraria », 2 aprile 1933.

CAPITINI A.: *C. Michelstaedter*, « Costume », n. 5-6 e 7-8, 1945; n. 26, gennaio-febbraio 1946.

CAPPA A.: *R. Serra*, « Sera », 3 aprile 1928.

CAPPA I.: *Ricordiamo i giornalisti morti per la patria*, « Popolo d'Italia », febbraio 1934, [Slataper...].

CAPRI A.: *L'uomo finito o Storia di Cristo?*, Milano, 1921.
— *Letteratura moderna*, Firenze, 1929.

CAPRIN G.: *S. Slataper*, « Marzocco », 14 luglio 1912; 26 dicembre 1915; « Corriere della Sera », 31 gennaio 1925.
— *Principio di secolo a Firenze*, « Corriere della Sera », 22 novembre 1950.

CAPUANA L.: *A. Palazzeschi*, « Cronache letterarie », 8 maggio 1920.

CARABELLESE P.: *L'Idealismo italiano*, Napoli, 1938.

CARAMELLA S.: *Storia del pensiero estetico e del gusto letterario in Italia*, Napoli, 1924.

CARAMORE U. G.: *La storia di un'anima* [La conversione di G. Papini], Pavia, 1922.

CARDARELLI V.: *S. Slataper*, « Marzocco », 26 febbraio 1911.
— *Charles Péguy*, « Voce », 7 settembre 1911.
— *E. Cecchi*, « Marzocco », 25 agosto 1912.
— *Parole all'orecchio*, Lanciano, 1931.

CARDILE E.: *Determinazioni* (precedute dalla « Metafisica di Determinazione » di G. P. Lucini), [Oltre la prefazione, uno scritto su Lucini, una critica della critica, una difesa dell'antinazionalismo del Cardile, un articolo sulla poesia di Rubino, scritti su Moréas, Rimbaud, Maeterlinck, Novalis, una polemica: « Io e il futurismo », spiegante perchè C. ha lasciato il futurismo »: « Voce », 28 luglio 1914].

CARLINI A.: *R. Serra*, « La libertà economica », 10 agosto 1915.
— *Le lettere italiane del nostro secolo* (di C. Pellizzi), « Leonardo », gennaio 1950.

CARLI P. - SAINATI A.: *Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1940.

CARR H. W.: *The Philosophie of B. Croce*, Londra, 1917.

CARRA' C.: *A proposito di Futurismo*, « Lacerba », 10 gennaio 1915.
— *Sul passatista Prezzolini*, « Lacerba », 1915.
— *Soffici*, Roma, 1922.

CARROGGIO G.: *Poetica*, (1910-1930), Lecce, 1932.
— *Scrittori cattolici italiani viventi*, Milano, 1928.

CASATI G.: *Nathan e i modernisti*, « Voce », 6 ottobre 1910 [con una nota di S. Slataper].
— *Scrittori cattolici italiani viventi*, Milano, 1928.

CASNATI F.: *Novecento*, Milano, 1931.
— *Lotta con l'angelo*, Milano, 1942.
— *Cinque poeti*, Milano, 1944. [Dall'introduzione *L'avventura della parola*: « Il primo quarantennio del Novecento si presenta non come il fluire di una corrente, ma come un allineamento di momenti staccati, di scatti che sembrano esaurire in se stessi la loro ragion d'essere (...). Il nuovo secolo comincia con una gran febbre di attività e di rinnovamento (...). A Firenze, gli uomini della *Voce*, in un sovraeccitato giuoco di finzione polemica, di sbaraglio esteriore, che precipiterà, come ricerca d'azione, nella prima guerra mondiale, sembrano inseguire una realtà oggettiva dai tratti ormai irriconoscibili (...). Tra le poetiche del secolo è caduta anni fa l'umanissima lagrima dell'*Esame di coscienza*. Era, quella lagrima, tutta la conclusione di uno svagato, dilettoso errore senza impegno di sè, nè compromesso di giudizio e di scelta, tra le forme vecchie e nuove della letteratura. Di un momento drammatico, in cui una vita fu veramente posta in cospetto di sè stessa e della realtà, senza più modo di sottrarsi ed evadere pei lusinghevoli cammini della gratuità e della disponibilità, rimangono quelle stupende pagine e quella lagrima. Anche una lagrima può essere il principio di una poetica (...). Verso l'irrazionale punta anche Prezzolini. Tra le varie « rivolte » dei primi anni del secolo, ci fu quella del *Leonardo* contro il positivismo del secolo precedente. Dal *Leonardo* alla *Voce*, se la figura di Papini appare la più emergente, Prezzolini si può dire l'eminenza grigia di quel ricco e caotico vivaio di intelligenze. Egli ha esercitato un'influenza enorme, meno appariscente di quella di Papini, ma più profonda. Il suo equivoco spiritualismo è apparso come un facievole surrogato religioso a molte intelligenze che, liberate dalla galera positivistica, sarebbero tornate agli approdi cattolici. Nella sua eccezionale intelligenza si palesa, con evidenza sperimentale, la lacuna dolorosa lasciata in tutta l'intelligenza moderna dalla soppressa (o rinnegata, o trascurata) preparazione teologica. Il Prezzolini esalta l'irrazionalità della vita profonda, l'intuizionismo, la potenza dello spirito; esorta alla distruzione dei pregiudizi scolastici. Di lì sbuca l'intuizionismo lirico che in vari modi — dal frammentismo all'arcanismo — domina la poesia di questi decenni »]

CASTALDO A.: *Antologia critica estetica*, Firenze, 1928.

CASTELLANO G.: *Ragazzate letterarie*, Napoli, 1919.
— *B. Croce: il filosofo, il critico, lo storico*, Napoli, 124, [II ed. con bibliografia: Bari, 1936].

CAVALLI A.: *S. Slataper*, « Il Mondo », 21 giugno 1923.
— *R. Serra*, « Baretti », 15 gennaio 1923.
— *L'estetica di G. Boine*, « Convegno », 1927.

CAZZAMINI-MUSSI F.: *Uomini e libri*, Palermo, 1927.

CECCHI E.: *Rudyard Kipling*, « Voce », 1° dicembre 1910.
— *E. Thovez*, « Voce », 21 aprile 1910; « Tribuna », 23 dicembre 1921.
— *S. Slataper*, « Tribuna », 15 febbraio 1911; 26 ottobre 1912; 6 novembre 1912; « Tribuna », 27 febbraio 1917; 26 ottobre 1922 (v. « Enciclopedia Italiana », XXXI, p. 938).
— *Studi critici*, Ancona, 1912 [Papini...].
— *La poesia di G. Pascoli*, Napoli, 1912.
— *U. Saba*, « Tribuna », 27 dicembre 1912.
— *P. Jahier*, « Tribuna », 19 luglio 1912; 25 febbraio 1916; 23 settembre 1918; 21 agosto 1918; 22 giugno 1919; 18 gennaio 1920 - « Manchester Guardian », 20 gennaio 1919.
— *C. Rebora*, « Tribuna », 12 novembre 1913.
— *C. Linati*, « Tribuna », 28 agosto 1913; 21 maggio 1916 - « Ronda », agosto 1919.
— *V. Cardarelli*, « Tribuna », 10 aprile 1914; 18 ottobre 1916; 3 aprile 1920 - « Europa », 2-8 agosto 1948.
— *A. Baldini*, « Tribuna », 10 aprile 1914; 27 luglio 1914; 26 maggio 1919.
— *A. Onofri*, « Tribuna », 10 aprile 1914; 20 ottobre 1921 - « Pegaso », febbraio 1929; settembre 1935.
— *C. Sbarbaro*, « Tribuna », 8 giugno 1914.
— *A. Soffici*, « Anglo-Italian Review », febbraio 1918 (v. « Enciclopedia Italiana », XXXII, pp. 15-36).
— *B. Croce*, « Rivista d'Italia », agosto 1919.
— *C. Govoni*, « Tribuna », 25 giugno 1921; 23 febbraio 1922 - « Anglo-Italian Review », marzo 1919.
— *R. Serra*, « Tribuna », 31 dicembre 1914; 21 marzo 1922; 15 giugno 1923 - « Europeo », 8-14 novembre 1948.
— *Serra e i terriani*, « Tribuna », 21 marzo 1922.
— *L. Folgore*, « Tribuna », agosto 1922; ottobre 1922.
— *G. Ungaretti*, « Tribuna », 25 luglio 1923.
— *G. De Robertis*, « Nuova Antologia », 16 maggio 1940.
— *Panorama della Poesia italiana contemporanea*, « Beltempo », 1940.
— *I critici d'oggi*, « Ulisse », aprile 1950.
— *I figli di Croce*, « Europeo », 13 maggio 1951. [art. miscellanei su CECCHI: « Fiera letteraria », n. 1, 1950].

CENA G.: *S. Slataper*, « Mercure de France », 1° maggio 1916 [p. 176].

CENTO V.: *Io e me alla ricerca di Cristo*, Torino, 1925 [Serra...].

CENTORBI G.: *C. Linati*, « Giornale dell'Isola », 9 aprile 1916.

CERIANA A.: *I primi otto lustri del secolo nostro*, in « Spiriti e canti eterni », Torino, 1939.

CERIELLO G. R.: *Saggi di critica e varia letteratura*, Napoli, 1931.

CERVESATO A.: *Formazioni*, Bari, 1914 [sul Crocianesimo].

CESAREO G. A.: *Critica militante*, Messina, 1908.

CHADOURNE L.: *C. Linati*, « France-Italie », 1° gennaio 1917.

CHIAPPELLI A.: *Figure moderne*, Ancona, 1924.
— *Infanzia e giovinezza del sec. XX*, Firenze, 1929.

CHIAVACCI G.: *C. Michelstaedter*, « Enciclopedia Italiana », XXIII, pp. 201-202.

CHROUST G.: *Saggi di letteratura moderna*, Kabitzsch e Monnich, Würzburg, 1932 [antologia: da Carducci al Futurismo, con note biografiche e dichiarazioni].

CHUZEVILLE J.: *Anthologie des poètes italiens contemporains*, Bibliothèque Universelle, Parigi, 1921 [« Incompleta, incerta, ma frutto d'amore; opera di artista, anche negli errori, non di mestierante » E. Montale].

CIAN V.: *R. Serra*, « Giornale Storico della letteratura italiana », 27, LXXIV.
— *R. Serra* (lettere inedite), Torino, 1927.
— *L'ora della Romagna*, Bologna, 1928 [Serra...].
— *Scritti di erudizione e di storia letteraria*, Siena, 1951 [Papini...].

CIONE E.: *Dal De Sanctis al Novecento*, Milano, 1941.

CIVININI G.: *R. Serra*, « Tempo » (Milano), 25 febbraio 1951.

CLOUGH R.: *Looking back at futurism*, 1942 [cfr., Prezzolini: « Repertorio »].

COLOMBI R.: *S. Slataper*, « L'Adula », 18 luglio 1912; 15 gennaio 1916; « Corriere della Sera », 21 dicembre 1915; « L'Iniziativa », 11 dicembre 1915.

COLOMBO G.: *C. Linati*, « Giornale dell'Isola », 9 aprile 1916.
— *Aspetti recenti nella letteratura contemporanea*, Milano, 1937.
— *Papini e Mauriac e il messaggio di Gesù nel Novecento*, Milano, 1937.

(Continua).

C. M.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma